تاريخ لبنان الثقافي

من عصر النهضة
إلى القرن الحادي والعشرين





مجموعة الفكر اللبناني

تاريخ لبنان الثقافي

من عصر النّهضة
إلى القرن الحادي والعشرين

كمال ديب





المكتبة الشرقية ش.م.ل.

الجسر الواطي ـ سن الفيل

ص.ب. ٥٥٢٠٦ ـ بيروت، لبنان

تلفون: ٤٨٥٧٩٣ (٠١)

فاكس: ٤٨٥٧٩٦ (٠١)

E-mail:libor@cyberia.net.lb

الطبعة الأولى 2016

ISBN: 978-9953-17-094-7

المحتويات

المقدّمة

هذا الكتاب

تاريخ لبنان الثقافي من عصر النهضة إلى القرن الحادي والعشـرين يبرز لبنان الجمال، رائدًا في النهضــة العربية وحامل منارة الحضارة لـكل العرب في القرن الحادي والعشرين، بعيدًا عن شــلال الكتب التي تصدر منذ عقود، وتُعطي صورةً سوداويةً عن أوضاع لبنان السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

هو كتاب يبعث على التفــاؤل، ويدعو إلــى تأمّل الكنز اللبنانــي الكبير من حولنا. هو محاولة متواضعة لتأريخ مئة وخمسة وعشرين عامًا من الثقافة في لبنان بأوجهها المتعدِّدة. ولا ضرورة للإفاضة هنا عــن الحاجة إلى مثل هذا الكتاب عن تاريخ لبنان الثقافي، إذ يكفي القول إنّ مثله لا يتوافر حاليًا، وإن وُجد فقد نُشرَ قبل عقود، وقد مضى أكثر من نصف قرن من الأحداث الثقافية.

وثانيًا، الاضافة المهمة هنا هــي ابتعاد هذا الكتاب عن الســردية الرتيبة التي وصَمت الكتب الساعية للشــمول وانتهت إلى اســتعراض باهِت لبيانات ووقائع وبأســلوب مملّ. فالكتب الســردية التقليدية قدّمت أعلامَ الثقافة وأعمالهم وأبرز المراحل في حياتهم، ومثل هــذه الكتب كثير في المكتبــات، عفى عليها الزمن، وبات ما تقدّمه متاحًا اليوم علــى مواقع الانترنت، وبخاصة على **الويكيبيديا**. وهذا ليس ما نفعله هنا.

مضمون الكتاب

في هذا الكتاب تاريخ للثقافة في لبنان، في سياق أطروحة تُقدّمُ إشكالية واضحة تخالف العرف السائد. وثمّةَ حرص طبعًا على تقديم أبواب الثقافة، ولكن كقضايا وليس كمسحٍ لأهمّ الأسماء والكتب والنتاجات الفنية في كل باب. فنختار مسائل وشخصيات محدّدة ـ ودائمًا في إطار أكاديمي واضح ـ لدراسةٍ تذهب أكثر عمقًا من العرض السريع. والقارئ الفطين يدرك استحالة الإحاطة بكل المسائل، وكل الشخصيات التي ملأت المشهد الثقافي اللبناني في كتاب واحد. والناقد الثقافي سيقرّر أهمية الموضوعات والشخصيات التي نطرحها هنا. فلن نخوض في تحليل صحّة ما اخترنا أو إذا ما كنّا قد أغفلنا هذه الشخصية أو ذاك الموضوع.

فتاريخ لبنان الثقافي مليء بأسماء شهيرة وكبيرة، وتُؤلمنا التضحية بمعظمها، ونكتفي بمَن واجه قضايا معاصرة ومثّل جيله. وحتى في القضايا المطروحة فإنّنا نقتصر من لائحة كبيرة على بضع قضايا، تعكس اهتمامات ثقافية تخدم سياق الأطروحة: الالتزام الأدبي والمسرحي، التأثيرات الغربية، الحداثة، المقدّس، المثّقف، الثورة في المسرح والأدب، التجديد اللغوي، العلمنة، الفكرة اللبنانية، الهُوية، الخ. ذلك أنّ عالم الثقافة واسع، ما أن يشعر المرء أنّه كاد يدركه حتى يتّسع ويتشّعب، ويصبح وضعُ إطارٍ للأفق المطروح ضروريًا.

اخترنا أن نتحدّث هنا ـ بعيدًا عن الاختيار العشوائي ـ في بيكار ضيّق، عن بعض أنواع الثقافة المعاصرة في لبنان، كالأدب والفكر والشعر والمسرح والسينما والأغنية والرقص والمطبخ والفولكلور. فلم نتطرّق مثلاً إلى الرسم التشكيلي والعمارة والنحت والزجل[1] والتصوير الفوتوغرافي والرياضة والحياة الليلية، وكلها موضوعات في صُلب التاريخ الثقافي، ونقوم ببحثها حاليًا.

---

(1) من شعراء الزجل في لبنان الأخوين رحباني وزين شعيب وأسعد سابا وجوزيف حرب وطلال حيدر وجوزيف الهاشم وسعيد عقل وأسعد سعيد وطليع حمدان ومحمد مصطفى وموسى زغيب ورشيد نخلة وخليل روكز وجريس البستاني وزكي ناصيف.

الأطروحة

أطروحة الكتاب هي أنّ نهضة لبنان الثقافية بنكهة عربية وأوروبية قادها أرباب الفكر الحديث (سواءً من أصحاب «الفكرة اللبنانية» أو من «فكرة العروبة العلمانية الديموقراطية»)، فقدّموا فنونًا جميلة وأنجبوا شعرًا وفكرًا وأدبًا وكتبًا وموسيقى ومسرحًا. وهذه النهضة كانت ممكنة في لبنان في منتصف القرن التاسع عشر لما تمتّع به البلد باكرًا مقارنة بالدول العربية، من بنية تحتية ثقافية ـ من مؤسسات ومعاهد ومطابع ومكتبات ـ ولانفتاحه على أوروبا. وأيضًا لما تمتّع به في القرن العشرين من أجواء حرية جعلته رائدًا ومغناطيسًا ثقافيًا لما وفّره كمنفى وواحة لمثقفي العرب. وحتى الحروب والأزمات لم تلغِ دور لبنان في ظل غياب بديل عربي حتى كتابة هذه السطور. وبسبب هذه الخصائص، نتبنّى نظرة تفاؤلية للمستقبل، أنّ لبنان لا يزال يعيش عصر النهضة في القرن الحادي العشرين.

ومن هذه الأطروحة نطرح إشكالية.

الإشكاليّة

إشكاليّة الكتاب problématique هي أنّ لبنان والعرب شهدوا ولادة النهضة ونقيضها معًا، وأنّ هذين الوليدين في صراع مرير ومستمرّ. يعني ذلك أنّ ثمّة اتجاهين هما اتجاه النهضة واتجاه الرجعة، فيرفض الكتاب التعاطي الطوباوي مع جذور النهضة العربية، وتحديدًا التعاطي التوفيقي والاعتباطي الذي يجمع بين الديني والعلماني، والحداثوي والتراثي، الذي يضع في سلّة واحدة بطرس البستاني وجِبران خليل جِبران وشبلي الشميّل وفرح أنطون وغيرهم، مع جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا. فالدعوة إلى التراث عودة إلى الماضي لا تشبه الدعوة إلى الحياة المدنية والنهضوية التي حاكت الحواضر الأوروبية ونظرت إلى الأمام والمستقبل. والعودة إلى الدين كانت النّطفة التي ولدت بعد عقود قليلة تيارات متشدّدة من إخوانية وسلفية، وكانت السبب الرئيس، بعدما توفّر لها المال والدعم الخارجي، لانكفاء النهضة العربية منذ 1967، ولتراجع دور لبنان منذ 1975، وطغيان التفسّخ الطائفي والمذهبي مكان الفكر المتنيّر، وحلول الرجعة الدينية مكان الفكرتين اللبنانية والعروبة.

ثمّة أخطاءٌ من الجانبين: فالنهضويّون ذهبوا إجمالاً في تغرّب جعلهم يهملون تراثهم، والتراثيّون أهملوا عصر العرب الذهبي وتجمّدوا في قشور التعصّب والمقدّس. وهذا ما سنراه في هذا الكتاب بشكل موازٍ لقضايا الثقافة، ونبيّن أنّ لبنان برغم هذه الإشكالية يكتنز عوامل كافية لعودته محورًا ثقافيًا عربيًا، وملتقى لحضارات الشرق والغرب في القرن الحادي والعشرين.

شكر

إضافة إلى عشرات المراجع في عدّة لغات، استقينا معلومات وتفاصيل وآراءً من كتّاب المواضيع النقدية، الذين نتابع مقالاتهم، ونعرف بعضهم شخصيًا. ولذلك عوضًا عن إضافة لائحة كبيرة بمقالاتهم وعدد كبير من الحواشي، نكتفي هنا بشكرهم جميعًا وخاصة عبده وازن وإبراهيم العريس في **الحياة**، وجورج كعدي وجمانة حداد في **النهار**، وبيار أبي صعب وحسين بن حمزة في **الأخبار**، وعباس بيضون وعناية جابر في **السفير**. وكذلك حازم صاغية ومحمد أبي سمرا وعقل العويط وإسكندر حبش وضحى شمس وهنري زغيب ونديم جرجورة وجهاد فاضل ومحمد سويد وسليم سحّاب وإلياس سحاب وفكتور سحاب وخالدة السعيد، ومي منسّى من أسرة **النهار**، لمساعدتها للمؤلف حول مِهرجانات بعلبك الدولية. وإلى غير هؤلاء ممّن ساهم ويساهم في النقد الأدبي والشعري والسينمائي والمسرحي والموسيقي في بيروت. وكذلك يذهب الشكر إلى أستاذَيّ الدراسات الألمانية في جامعة أوتاوا، Agatha Schwartz، و Joerg Esleben.

وأخيرًا، حُبُّ لبنان هو الدافع الأساس في تأليف هذا الكتاب الذي لم يكن صدوره ممكنًا لولا العمل المتقن - شكلاً ومضمونًا - للأستاذ مارون نعمة مدير عام المكتبة الشرقية والسيدة اليز بشعلاني أبو عيسى، ولأسرة المكتبة الشرقية. لهم ألف شكر.

ك. د.، كندا



الفصل الأول

الثقافة والمثقف

تعريف الثقافة

يتعامل هذا الكتاب مع مصطلح الثقافة ليس فقط من خلال المقاربة الإبداعية، بل أيضًا من خلال المقاربة الانتروبولجية. والثقافة كعملية إبداع تعني نِتاج الأدب والرسم والنحت والمسرح والموسيقى والسينما والعمارة. أما الثقافة بمعناها الأوسع فهي تتضمّن أيضًا اللغة والعادات والتقاليد والتراث والتطوّر التاريخي الذي يجمع شعبًا أو جماعة إلى قطعة من الأرض.

فلان يقول: ثقافتي فرنسية، إذًا يعلن انتماءه وهُويته إلى الثقافة الفرنسية ويتكلّم اللغة الفرنسية ويعيش في بيئة فرنسية ويتناول طعامًا فرنسيًّا ويحيا تقاليد فرنسا وموروثاتها، وهو إجمالاً كاثوليكيّ الديانة. ولكنه ليس بالضرورة مبدعًا في الثقافة الفرنسية إذا لم يكسب التحصيل العلمي والأدبي ويتمتع بمواهب، حتى لو كان فرنسيًّا. وبالمقابل، ثمّة عدد كبير من المبدعين بالفرنسية، نثرًا وشعرًا نشأ على هذه اللغة وتراثها ونَهِل من أدبها. ومنهم لبنانيون وجزائريون وأفارقة. فيمكن أن ينتمي المرء إلى الثقافة الفرنسية دون أن يكون من الإثنية الفرنسية.

ومن هذا التحديد نطرح المسألة الابداعية. وأول شروط الإبداع أن يكون المثقّف حائزًا معرفة عالية في الثقافة التي ينتمي إليها أو إذا لم يكن، فهو يرغب بجوارحه أن يبدع فيها. وثاني شروطه أن يكون متمتّعًا بالحرية. فالثقافة هنا إذًا على علاقة بملكة التعبير، والتعبير يتطلّب حرّية، وهذه الحريّة موجودة نسبيًّا في لبنان الذي جَذبَ مبدعي الدول العربية المجاورة في الخمسينيّات والستينيّات والسبعينيّات من القرن العشرين، وما زال يجذِبهم اليوم بعدما انتهت حربه عام 1990. ولذلك عُرف هذا البلد دومًا كمَغنطيس ثقافي فعلي للمشرق العربي.

أمّا الثقافة بمعناها الانتروبولوجي فهي مشتركة بين الناس بصرف النظر عن مستوى تعلّمهم وحتى انْتمائهم الديني والعائلي والمناطقي والعرقي. فالثقافة الشعبية تربط الشعب اللبناني إلى جامعة وطنية، كما تربط شعوب المشرق العربي التي أصبحت في المئة عام السابقة متقاربة ثقافيًا، من حيث اللغة والمشارب والأذواق التعبيرية. والثقافة الشعبية تخترق دول شمال أَفريقيا والجوار الآسيوي وأَفريقيا جنوب الصحراء، كما يبيّن لنا تاريخ العرب الثقافي في القرون التي سبقت الاحتلال التركي عام 1516. فتمثِّل الثقافة بمعنييها الابداعي والشعبي إذًا دورًا خطيرًا، أين منه دور الأحزاب السياسية وتدخّل الحكومات.

ثمّ إنَّ الإبداع الثقافي هو عملية تجدّد لا تنتهي، تتقدّم وتتقهقر. وهي تنفي مقولة حصول مجتمع بعينه على علوم وآداب وفنون، تجعله في أعلى قِمة السلّم الثقافي، فيبقى هناك وتزعُم نخبته أنّه متفوّق عرقيًا وإثنيًا على غيره من المجتمعات. والحقيقة أنّ المجتمعات الأخرى هي أيضًا في حال ديناميكية دائمة وستستوفي يومًا شروط الإبداع ونتائجه. حتى أنّها تسبق هذا المجتمع الذي وصل أعلى قِمّة السلّم الثقافي. فأين هي الثقافة الإغريقية من اليونان اليوم؟ وأين ثقافة بغداد من حال العراق اليوم؟ وأين ثقافة فرنسا الثورة من تراجع فرنسا اليوم؟ ثم لننظر في نهوض الولايات المتحدة الأميركية والصين والهند واليابان وروسيا في القرن العشرين، في الثقافة كما في الميادين الأخرى.

فالإثنيّات بما هي أجساد لكلّ منها عباءته الثقافية، ليست كائنات جامدة كالطبقات الصخرية، بل هي خاضعة لقوانين فيزياء يمكن أن تتراجع أو تتقدّم. فليست الثقافة احتكارًا أوروبيًا صرفًا، كما أنّ ضآلة الابداع الثقافي العربي اليوم ليست نعتًا دائمًا يلبسُ العربَ وغيرهم من شعوب العالم الثالث إلى الأبد.

تحديد مفهوم الثقافة يصبح أمرًا أساسيًا في العلوم الانسانية والاجتماعية من سيكولوجيا وسوسيولوجيا وأنتروبولوجيا. ويستعمله ابن خلدون بالمعنى المتداول أوروبيًّا اليوم، Kultur، على أنّه مجموعة الأشكال والمظاهر لمجتمع معيَّن، وتشمل عادات وممارسات وقواعد، ومعايير كيفية العيش والوجود، وتشمل ملابس ودينًا وطقوسًا وقواعد سلوك ومعتقدات وتراث. وهذا الاستعمال أو التوظيف، هو التعريف التحتي أو الشعبي للثقافة low culture أو pop culture.

أما على المستوى الأعلى high culture، فالثقافة هي المعلومات والمهارات التي يملِكها البشر، والتي تنتج فنًا راقيًا من المطبخ والرقص إلى الغناء والموسيقى والآداب والمسرح. وهذا الأخير هو المعنى الأكثر شيوعًا للثقافة في لبنان والعالم العربي. فينتمي الرقص الشعبي في القرى برتوبهِ وبديهيته إلى الثقافة السفلى، ثم يصبح عندما يقتبسه الرحابنة أو فرقة كركلا مثلاً، فيهذبونه ويقدمونه، من الثقافة العليا.

وقد يكتفي المثقفون بجمع الثقافة السفلى، من حكايا شعبية مثلاً، ونشرها في كتاب دون تعديل وتشذيب، حتى تبقى طازجة بنفحة شعبية، كما فعل سلام الراسي، وترك كنزًا عظيمًا للأجيال. وهو يشابه في ذلك ما يسمى oral tradition في الثقافة الشعبية الأميركية.

المثقّف في ذهن اللبنانيين والعرب هو حالة الفرد العلمية الرفيعة المستوى، وبهذا يصبح المثقّف حالة اجتماعية. فعلى مستوى المجتمع ككلّ، وعندما يقال ثقافة لبنانية أو ثقافة عربية، يدخل المعنى العالي للثقافة ـ فعلى المستوى الفردي يعيش المثقف حياة حداثوية حضارية، ويفرض نتاجه الثقافي نفسه على مجتمعه الذي يتهذّب به.

أمّا غير المثقف بالمعنى العالي فهو لا يزال يمتلك الثقافة السفلى أو الشعبية من عادات وقيم وتقاليد تعيش وفقها جماعة أو مجتمع بشري. فيسلك سلوكًا مهذبًا يلائم البيئة الاجتماعية التي تمنحه قدرًا معقولاً من الثقافة: كالتعامل اللائق مع الآخرين والتراث الديني وطقوسه (شرط أن يكون متسامحًا وهو جزء من تهذيبه الاجتماعي) ولهجة الكلام والتعبير فلا يكون vulgaire، وأن يتذوّق الطعام اللبناني وطريقة اللباس المعتاد في بلده ويحفظ الأغاني الشعبية التي تذيعها وسائل الإعلام من الـpop songs، الخ. والثقافة الشعبية يتمّ تلقينها ونقلها من جيل إلى آخر وبخاصة عبر الأمّ وتصبح مجموعة أشياء متأصّلة بين أفراد ذلك المجتمع. ومن هذه الأشياء لغة الأم والموسيقى والفنون الشعبية كالدبكة والتقاليد المحببة التي تصبح قيمًا تتوارثها الأجيال (الكرم عند العرب والدقة عند الأوروبيين)، أو مظاهر سلوكية أو مراسم تعبديّة أو مراسم الزواج.

وإضافة إلى الثقافة الشعبية، فكلما ازداد تحصيل هذا الفرد الدراسي أو مارس المطالعة الذاتية واكتسب الخبرة في الحياة، ازداد عنده معدّل الوعي الثقافي وأصبح عنصرًا بناءً في المجتمع، يمارس قيم الحق والخير والجمال. فالثقافة بمعناها العالي مفتوحة أيضًا لمن لم يسلك طريق المدارس والجامعات والأديب الكبير مارون عبّود هو أسطع برهان.

ويُقصد بالثقافة أيضًا الكيان المادي والروحي لأيّ مجتمع فيدخل فيها التراث واللغة والدين وعادات المجتمع ونشاطه الحضاري. كما يمكن أيضًا فكفكة هذه الثقافة جغرافيًا لأنّ مجتمع أي بلد يضم ثقافات مناطقية لكل منها ميوله وخصوصيته. فيكون لشَمال لبنان لهجته الدارجة المميّزة وأصناف حلويات ومطبخ وعادات محلية، مقارنة بمناطق لبنان الأخرى. ولكن كل هذا هو تلاوين لثقافة واحدة. فيبطل القول إنّ ثمّة ثقافة بعلبكية وأخرى زغرتاوية وثالثة بيروتية، رغم الفروق في رقص الدبكة وتحضير صحن الكبّة والتبّولة. بل ثمّة ثقافة لبنانية هي أكبر من الأجزاء. وفي الإطار الأوسع، يبطل القول أيضًا ثقافة لبنانية وثقافة سورية وثقافة مِصرية، إذ في خيوط أعلى ثمّة ميّزات ثقافة عربية تجمع هذه البلدان وتميّزها مثلاً من تركيا وإيران. وكما قال مارون عبّود إنّ الأدب والثقافة في لبنان هما رافد من روافد نهر الثقافة العربية.

الثقافة في كل مجتمع تنبع من الذات الإنسانية وتتأثّر بالثقافات المجاورة وتصبّ في منتهاها في إبداعات البشرية جمعاء. ولذلك ربَط الفلاسفة ازدياد المعرفة والثقافة لدى الفرد والمجتمع، بارتفاع معدلات الخير والحق والعدل عند البشر، وكل القيم التي تُصلح الوجود الإنساني.

تعريف المثقّف

في أوائل الستينيّات وضع المفكّر هشام شرابي بحثًا عَنْونه **المثقفون العرب والغرب**[1]. ومن خلاصات هذا البحث أنّ شرابي ميّز مثقفًا عربيًا مسلمًا من مثقف عربي مسيحي؛ وأنّ الأول ـ العربي المسلم ـ هو أسير التحريم، لا ينفصل عن

(1) Hisham Sharabi, *Arab Intellectuals and the West: The Formative years 1875-1914*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1970.

الموروث الديني والمقدّس مهما بلغت درجة ثقافته وانفتاحه على الغرب. فيما الثاني، المثقف المسيحي، يمتصّ الثقافة الغربية ويتبنّاها ويبدع فيها كأنّها ثقافته، ولا خفر عنده في نبش الموروث الديني. ولقد تابع المفكّر إدوارد سعيد عام 1993 الخطوط العريضة نفسها التي بدأها شرابي، في بحثٍ اختير له عنوان بالعربية هو **صور المثقّف**[1]، وفيه شروط المثقّف وقول الحق في وجه السلطة.

ويُلاحظ أنّ شرابي وسعيد قد استعادا سؤال أنطونيو غرامشي: «هل يشكّل المثقفون طبقة اجتماعية مستقلة؟» وذلك منذ الصفحة الأولى من كتاب كل منهما[2]. فيحدّد شرابي أنّ موضوع دراسته هو أولئك الذين ينتمون إلى طبقة المثقفين المحترفين حسب تعبير كارل مانهايم، أي الذين يكرّسون كل وقتهم لمهنةِ الثقافة في أوجهها المختلفة. ولكنّه في حالة العرب يعتبر شرابي أنّ طبقة المثقفين يمكن أيضًا تصنيفها حسب خلفيات المثقفين الاجتماعية والدينية[3]. وسنعود إلى هذه النقطة في نطاق البحث عن الخلاف الجذريّ بين الحداثة والتراث وبين التيار العلماني والتيار الأصولي.

أمّا إدوارد سعيد في كتاب **صور المثقّف**، فهو يقدّم تعريفًا يمزج المثقف كناشط اجتماعي ـ كما يعرّفه غرامشي ـ بالمثقَّف كملك فيلسوف كما يعرّفه جوليان بندا. فحسب تعريف بندا، المثقفون هم الأشخاص الذين يتحلَّون بالموهبة الاستثنائية وبالحسّ الأخلاقي الفذّ، فيشكلّون ضمير البشرية. ولكنّهم ليسوا معصومين، وقد يقعون ضحية إغراءات ويخونون قضية الثقافة، فيتخلّون عن رسالتهم ويتعرّضون للشبهة. والمثقف الحقيقي يجب ألّا يقلّ مبدئية عن يسوع المسيح وعن سقراط، أو عن شخصيات أكثر معاصرة مثل سبينوزا وفولتير. وهذا المثقف الحقيقي يدافع عن المعايير الأزلية للحق والعدل، وهي ـ لكمالها ـ معاييرُ ليست من هذا العالم، مقارنة بعامة الناس الذين لا يدافعون عن

(1) Edward Said, *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon Books, 1994.

(2) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، بيروت، دار النهار، 1978، ص 15. وإدوارد سعيد، **صور المثقّف**، بيروت، دار النهار، 1996، ص 21.

(3) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 18.

مثل عليا، بل تسيّرهم الفائدة المادية ويأسرهم التقدّم الشخصي، فيقيمون علاقة وثيقة بالسلطة وأصحاب النفوذ السياسي. وهذا ما يفسّر سوسيولجيًا كيف تنبثق طبقة فاسدة من الحّكام من شعب ينتخبهم في علاقة زُبُنِيَّة كما هي الحال في لبنان منذ الاستقلال.

في الواقع لا ينفصل المثقفون كليًا عن المجتمع وعن الواقع من حولهم، وهم لا يقيمون في أبراج عاجيّة أو في عزلة شديدة، بل يعيشون مع الناس في أثناء ممارسة دور المثقف. ولذلك فهم لا يكرّسون حياتهم لموضوعات مبهمة ومسائل باطنية، بل يكونون في سعادة كبرى وتحرّكهم عاطفة وجدانية وتستفزّهم مبادئ الحق والعدل، عندما يشجبون الفساد ويدافعون عن الضعيف ويتحدّون السلطة القمعية والناقصة. ولنا مثال في إرنست رنان الذي شجب ارتكابات نابوليون بونابارت العنيفة، وفريدريش نيتشه الذي شجب الوحشية الألمانية ضد فرنسا عندما احتلّتها عام 1871.

يريد المثقفون التماهي مع المسيح وسقراط، ولكن أسوأ ما يرتكبونه هو أن ينضووا في لواء السلطة، فيتخلّون عن واجبهم الاخلاقي لكي يساعدوا الطبقة السياسية ـ الاقتصادية الحاكمة، على ترويض الناس و«تنظيم المشاعر الاجتماعية» وغسيل الأدمغة. ولعلّ هذا انطبق إلى حدّ ما على مئات المثقفين في لبنان، منذ اندلعت الحرب عام 1975 وحتى اليوم، حيث يشارك بعضهم، وبتحيّز سياسي، في إذكاء الروح الطائفية بطريقة خبيثة وبإطلاق عِنان غوغاء الجماهير والتعصّب الشوفيني وأحيانًا العنصري، وبتبرير المصالح الطبقية للفاسدين في المجتمع. وهذا للأسف حال مئات المثقفين العرب في غيْر بلد. وسنعود إلى هذه الظاهرة في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ويقول إدوارد سعيد إنّ جوليان بندا (1927) قد أدرك أنّ الحكومات إنّما تريد أن يتحوّل المثقفون إلى خدّام لها، يحوّلون الأنظار عن أعداء البلاد الطبيعيين، بابتكار عبارات ملطّفة ولغة خشبيّة ونظام كامل من عبارات «أورويليّة» (نسبة إلى جورج أورويل) مقنّعة، يمكنها أن تخفي ما يجري باسم النفعيّة المؤسساتية و«الشرف الوطني».

فمَن يُلام إذن؟ المثقف الذي تخلّى عن رسالته وباع ضميره من أجل المال؟ أم الطبقة الحاكمة التي لن تتورّع عن توظيف مَن يخدم غاياتها؟ أم الشعب نفسه الذي لا يتحرّك ويتّحد لقضايا سامية تساوي وجوده؟

ولا يملِك المثقف عدّة خيارات. فإمّا أن يختار التكلّم بشجاعة وبدون تردّد ضد أعمال الظلم السلطوي والقمع والحماسة الشوفينيّة والوطنيّة العمياء، وإمّا أن يسير كالغنم في القطيع. من هنا أهمية دور المثقف وميزته من الآخرين في المجتمع، كشخص قادر على قول الحق في مواجهة السلطة، كفرد قاسٍ، وبليغ وشجاع إلى درجة لا تُصدّق، وغاضب لا يعرف أي قوّة دنيوية تكون كبيرة ومهيبة جدًا، بحيث لا يمكن انتقادها وتوبيخها على سلوكها.

يعتبر غرامشي المثقف «كل من يعمل في حقل مرتبط بانتاج المعرفة أو بنشرها»، ويميّز صناعات المعرفة التي لها ناسها (الآداب والفنون على أنواعها) من صناعات أخرى للانتاج المادي الاستهلاكي. ولكنّ المثقف يجب ألّا يضيع هنا كأنّه أحد عوامل الانتاج في ماكينة الاقتصاد، بل يجب ـ وهو يعمل ـ أن يحمل دومًا ثقافة الخطاب النقدي. وعلى كل مثقف سواء كان أستاذًا جامعيًا أو مؤلفًا أو شاعرًا أو صحافيًا أو مستشارًا لمسؤول سياسي، أن ينتقد باستمرار. ولكن من ناحية أخرى فإنّ المثقف في المجتمع الحديث بات يتخصّص في شأن ما، لأنّ المثقّف «العالمي» universel، حسب ميشال فوكو، مثل أرسطو وجان بول سارتر، زال من الدنيا وأخذ مكانه المثقف «المتخصّص»، الذي يعمل في فرع معيّن من فروع المعرفة شرط أن يحافظ على المبادئ الكونية عينها للمثقف.

ووَفْق غرامشي أيضًا، فالمثقفون، لا الطبقات الاجتماعية وعامة الناس، هم المحور الأساس لأعمال المجتمع العصري. فبدونهم لا تشتعل أي ثورة رئيسة في التاريخ الحديث ولا تقوم أي حركة. فهم آباء الحركات وأمّهاتها وأبناؤها وبناتها. ولا يوجد شيء حرُ وعفويّ، ما خلا الغوغاء.

وعلى المثقف أن يكون على يقَظة دومًا، كي لا يغرق في بحر التفاصيل أو يتحوّل إلى مجرّد محترفٍ آخر في خضّم المجتمع أو في تيّار ما، فينظر إلى الأمور من داخل الصندوق وَفق التعبير الأميركي inside the box. ويصرّ إدوارد سعيد على أنّ

المثقف له دور محوري في المجتمع، ولا يمكن تصغيره إلى مجرّد شخص مِهْني لا وجه له، كأنّه طبيب اسنان أو مهندس، أو كمجرّد عضو كفوء في منظمة أو شركة أو إدارة حكومية لا يهتمّ إلا بأداء عمله[1]. وبالأحرى لا وجود البتّة لمن يمكن وصفه بمثقّف «الخاص» privé، لأنّ المثقّف يدخل الحيّز العام في المجتمع منذ اللحظة التي يكتب فيها كلماته ثم ينشرها، وليس أنّه يتثقّف لنفسه أو يحتكر المعرفة لحاجة خاصة به هو. وكذلك لا يمكن اعتبار المثقف شخصية عامة وكأنّه متحدّث باسم أفراد أو منظمات أو يصبح رمزًا إلى قضيتها أو يشكّل حركة أو يقدّم موقفًا ما، كأن يكون زعيمًا سياسيًّا أو رئيس حزب. عليه دائمًا أن يكون منفصلاً ولكن أن يكون حاضرًا بشخصيته وبحساسية خاصة به، وذلك حتى يكون معنى لما يكتب أو يقول، دون أن يدغدغ مشاعر الجماهير أو يسعى لإرضاء الناس. «فالعبرة الأساسية برُمّتها أن يكون مُحرِجًا للسلطة ومناقضًا ـ بل حتى مكدّرًا ـ للصفو العام» حتى لا ترقد مياه الناس.

وثمّة مدرسة معاصرة نشأت في الغرب قبل 50 عامًا، يقول أفرادُها: إنّهم يعنون بأمور ما وراء الحداثة postmodernité، ويسخرون من دور المثقّف في تأكيد الحريّة الفكرية وحق معارضة السلطة، وعمله في تطوير المجتمع نحو المزيد من الحداثة. وهؤلاء «الما وراء حداثيون»، مثل المفكّر الفرنسي ليوتار، يسخرون ويعتبرون حركة المثقفين في التاريخ المعاصر بأنّها «روايات عظيمة méta-romans عن التحرير والتنوير ومطامح بطولية مرتبطة بالعصر «الحديث» السابق، ويقولون هي لم تعدْ رائجة في عصر ما بعد الحداثة. فيستعيضون عنها بمواقف محليّة ولُعب لغوية، بحيث يصبح اليوم مثقّفو «ما بعد الحداثة» يُجِلّون الكفاءة وحسب، وليس القيم الانسانية العامة مثل الحق والحريّة». وهكذا يصبح النص الشعري العربي الجديد زخرفة كلامية ورصف تعابير حلوة، ويخلو من الموقف والبعد الفلسفي والانساني.

يقف إدوارد سعيد ضد الما وراء حداثويين، فهو ينتمي إلى مدرسة الفيلسوف الألماني يورغن هبرماس الحداثوية، ويعتبر موقف «الما وراء حداثويين» عجزًا كسولاً، بل لامبالاة. لأنّهم لا يجرون تقويمًا سليمًا للفرص المتاحة للمثقف كي يُمثِّل دوره الايجابي في تطوّر المجتمع تحت مطلق الظروف، على الرغم من كل

(1) إدوار سعيد، **صُور المثقف**، ص 27 ـ 28.

ما تردّده أبواق «ما بعد الحداثة». كما أنّ قضية الثقافة لم تنته ولم تُحسم بعد لمصلحة الحق والعدالة. «فالواقع أنّ الحكومات ما زالت تضطهد الشعوب على نحو واضح، وسوء تطبيق العدالة ما زال يحدث، واستمالة السلطة للمثقفين واحتواءهم وشراء ذممهم ما زالوا قادرين بفعالية على خفض أصواتهم وانحراف المثقفين عن مهمتهم الأساسية في معظم الأحيان»[1].

أمّا هبرماس فهو يذهب أبعد من إدوارد سعيد بكثير. فهو الحريص على أنّ النهضة التي أطلقها إيمانويل كانط قبل قرون، مستمرّة ولو تعرّضت لنكسات هنا وهناك. ويفسّر كيف أنّ ألمانيا التي أنجبت كبار الفلاسفة والأدباء والموسيقيين في العالم، ثم انتهت إلى دولة نازية، بأنّ الحِقْبة النازية (1933 ـ 1945) كانت انتكاسة موقّتة ثم واصلت ألمانيا بعدها في طريق النهضة. كما يعتبر هبرماس نشاط ما وراء الحداثويين وتخريبهم فلسفة النهضة أنّه يصبّ في مصلحة المحافظين الجدد في أميركا والغرب لضرب الحراك العالمي، نحو المزيد من حقوق الانسان والحريات، كما أعلن كانط ولتخفيف آلام الشعوب بمحو الاستعمار الجديد، ووقف استغلال ثروات البلدان الفقيرة. ويعتبر هبرماس أنّ هجوم مدرسة ما بعد الحداثة على مثقفي الحداثة ليس بريئًا، ودورهم في المجتمع كان خيانة للثقافة.

ولكي لا يترك أيّ مجال للشك في موقفه الاخلاقي، فإنّ إدوارد سعيد، وهو أستاذ جامعي في الأدب، يخصّص فصلاً كاملاً حول موضوع «قول الحق في وجه السلطة». فيقول: «ما يثير مشاعري هي قضايا وأفكار أستطيع فعلاً أن أختار دعمها لأنّها تنسجم مع قيم ومبادئ أؤمن بها. ولذا فأنا لا أعتبر نفسي مكبّلاً في مهنة تدريس الأدب». وهنا يرمي إدوارد سعيد قنبلته مختصرًا مسيرته الحياتية كمثقف عربي:

> أنا مستعدّ أن أذهب أبعد من ذلك وأقول: إنّ على المثقّف الانهماك في نزاع مستمرّ مدى الحياة مع جميع الأوصياء على الرؤيا المقدّسة أو النص المقدّس، الذين مغانمهم غفيرة وظلمهم لا يطيق أي اختلاف في الرأي، وبالتأكيد لا يطيق أي تنوّع.

(1) إدوارد سعيد، **صُور المثقف**، ص 33.

إنّ حريّة الرأي والتعبير المتصلّبة هي المعقل الرئيس للمثقف العلماني، فالتخلّي عن حمايته أو تحمُّل العبث بأيّ من أُسُس هذا المعقل هو في الواقع خيانة لرسالة المثقف.. وليست هذه مجرّد قضية لمن هم في العالم الإسلامي فحَسْب، بل لمن هم أيضًا في العالمين اليهودي والمسيحي. فحريّة التعبير لا يمكن نشدانها إجحافيًا في منطقة ما وإغفالها في أخرى[1].

ويصل إدوارد سعيد إلى إحدى خلاصاته الرئيسَة التي تقول: إنّ أحد النشاطات الفكرية الرئيسَة للمثقف العربي والغربي يجب أن يكون استجواب السلطة. وعلى سبيل المثال يسأل في نقد «الموضوعية والسلطة»: «على أي أساس نعتبر تفوّق الرجل الأبيض حقيقة موضوعية؟ كلا ليست حقيقة موضوعية بل هي حقيقة مزعومة اختلقتها الإمبراطوريات الاستعمارية الأوروبية التقليدية وعمِلت على إبقائها وارتكزت أيضًا على استخدام العنف لاستعباد الشعوب الأفريقية والآسيويّة... كما يسمع المرء كلامًا لا نهاية له عن «القيم اليهودية ـ المسيحية judeo-christian values و«الحقائق» الإسلامية و«الحقائق» الشرقية و«الحقائق» الغربية. ويقدّم كل صاحب رأي برنامجًا متكاملاً يعتبره الحقيقة، وهدفه إبعاد الآخرين كلّهم.. ومن أكثر المناورات الفكرية كلّها خِسّة هي التحدّث بعجرفة عن انتهاكات في مجتمع الغير ولكن تبرير الممارسات نفسها تمامًا في مجتمع المرء نفسه».

ويقدّم إدوارد سعيد نماذج عن المثقف الغربي المنافق، ومن هؤلاء المفكّر الفرنسي ألكسي دي توكفيل الذي وضع كتاب **الديموقراطية في أميركا**، ويبرهن أنّ هذا لم يلتزم القيم العليا للمثقف البتة، ويقول سعيد:

«إنّ دي توكفيل كتب تقويمًا للديموقراطية في أميركا، وانتقد المعاملة الأميركية السيئة للهنود الحمر والعبيد السود. ولكن كان عليه في تسلسل منطقي أن ينتقد أيضًا السياسات الاستعمارية الفرنسية في

(1) إدوارد سعيد، **صُور المثقف**، ص 94.

الجزائر في أواخر الثلاثينيّات والأربعينيّات (1830 ـ 1849) من القرن التاسعَ عشر، عندما شنّ جيش الاحتلال الفرنسي بقيادة الماريشال بيجو حربًا وحشية للقضاء على المقاومين الجزائريين المسلمين».

ويعتبر سعيد أنّ القواعد نفسها التي اعتمدها دي توكفيل في احتجاجه إنسانيًا على ارتكاب الأميركيين أعمالاً محظورة، تجاهلها عندما تعلّق الأمر بمصلحة الاستعمار الفرنسي في أفريقيا. «فالمجازر التي ارتكبها الفرنسيون لم تثر مشاعر دي توكفيل، لأنّ المسلمين كما يقول دي توكفيل في الكتاب نفسه ينتمون إلى ديانة أدنى منزلة من المسيحية الكاثوليكية ويتحتّم تأديبهم. وباختصار، فإنّ القيم الانسانية العامة الظاهرة في لغة دي توكفيل عن أميركا يتمّ تجاهلها، لا بل ويتجاهلها هو عمدًا عندما يتعلّق الأمر ببلاده فرنسا، حتى لو اتبّعت فرنسا سياسات مماثلة لأميركا في لاإنسانيتها تجاه الشعوب المقهورة»[1].

يقدّم إدوارد سعيد مثلاً آخر لنفاق المثقّف يمثّله الفيلسوف الانكليزي جون ستيوارت ميل، الذي يُعتبر من مؤسسي الفكر الليبرالي في الفلسفة الغربية. فستيوارت ميل هذا ليس عفيفًا بل صاحب آراء عنصرية ويعتبر أنّ الحريات الديموقراطية التي يتمتّع بها الشعب الانكليزي لا تنطبق على الهند التي كانت تستعمرها الامبراطورية البريطانية آنذاك. وهكذا عاش دي توكفيل وستيوارت ميل عصر الامبريالية، وقدّما أفكارًا مفيدة لأمّة كل منهما، ولكنّها أفكار كانت تعني الاحتفاظ بحق القوّة الأوروبية وسيطرتها على الشعوب الأخرى. وبالنسبة إلى هذين المفكّرين وسواهما من مفكّري أوروبا، فقد كانت شعوب العالم خارج أوروبا تافهة وثانوية. «إضافة إلى ذلك وَفقًا للغربيّين في القرن التاسعَ عشر، لم يكن في تلك الفترة وجود لشعوب أَفريقيّة أو آسيويّة مستقلّة ذات شأن لتتحدّى القساوة الوحشية للقوانين التي طبّقتها الجيوش الاستعمارية على ذوي البشرة السوداء أو السمراء الذين كان قدَرُهم أن يُحكموا بالسوط وحسب».

ولكن إذا كان مفكّرو أوروبا في القرن التاسعَ عشر بهذه النمطية القومية العنصرية، فإنّ مفكّري الغرب في القرن العشرين لم يكن أمامهم أيّ مبرّر لتأييد حكومات بلادهم

(1) Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred Knopf, 1993, pp. 169-190.

في دعم الاستعمار والعدوان ضد شعوب العالم الثالث. فقد وصلتهم كتابات مفكّري ومناضلي العالم الثالث من أجل الاستقلال والعدالة وحقوق الانسان، ووصلتهم تفاصيل حركات التحرّر في العالم الثالث وما ترتكبه بلادهم الامبريالية من اضطهاد ومجازرَ في أَفريقيا وآسيا. وفي هذا السياق يسجّل إدوارد سعيد مبدأً آخرَ في واجبات المثقّف: «أنّك إذا رغبت في دعم العدالة الانسانية الأساسية فعليك أن تدعمها لجميع البشر بدون استثناء، وليس فقط انتقائيًا لمن تصّنفهم جماعتُك أو حضارتُك أو أمّتك، أهلاً لها. ومن هنا، فإنّ المشكلة الجوهرية هي كيفيّة التوفيق بين هُويّة المرء وحقائق ثقافته ومجتمعه وتاريخه، وبين واقع الهويّات والثقافات في الشعوب الأخرى. ومن غير الممكن تحقيق هذا التوفيق بمجرّد الإصرار على تفوّق الأمّة التي ينتمي إليها المرء. فالخَطابة الحماسية عن أمجاد ثقافتنا «نحن» أو انتصارات تاريخنا «نحن» لا تستحقّ طاقة المثقف، وبخاصة هذه الأيام التي تتألّف فيها معظم بلدان العالم من مجتمعات تعددية من أعراق وخلفيّات متنوّعة بحيث تقاوم أي صيَغ تصغيرية»[1].

المثقف الأميركي

لقد نكثت الولايات المتحدّة عشرات قرارات مجلس الأمن الدولي، عندما صبّ ذلك في مصلحتها ضد مصالح الشعوب الأخرى، وغزت بلدانًا صغيرة وفقيرة مثل باناما وغرينادا وفيتنام وكمبوديا ولاوس، ودعمت دكتاتوريات حول العالم، وقامت بأعمال أغتيال لقيادات مخلصة لأوطانها، وتوّجت هذه الأعمال بغزو أفغانستان واحتلالها عام 2001 والعراق عام 2003. ولكن طَوالَ هذه العقود لم تظهر فئة من المثقفين الأميركيين تنتقد وتعارض هذا السلوك الهمجي، في التعاطي مع مصائر الشعوب الأخرى؛ لا بل تجدهم يؤيّدون هذه الحروب. فإذا انتقد المثقف الأميركي العراق ونظامه في عهد صدّام حسين، فإنّ ذلك يستتبع أن تستحق الولايات المتحدة الانتقاد نفسه من هذا المثقف. ولكن المثقف الأميركي لا يفعل، «لأنّ دوافعنا كأميركيّين هي أكثر سموًّا، وصدّام هو هتلر أمّا نحن فتحرّكنا دوافع ناجمة بالدرجة الأولى عن محبّتنا للغير ونزاهتنا، ولذلك فإنّ حروب أميركا هي عادلة».

(1) إدوار سعيد، صور المثقّف، ص 98 ـ 99.

وحتى عندما ترتكب إسرائيل المجازر وتشنّ الحروب على بلاد أخرى ليست حليفة لأميركا، فإنّ مثقفي أميركا لا ينتقدون إسرائيل لأنّها حليفة لأميركا، فيما كانوا يشغلون أنفسهم بانتقاد جرائم الاتحاد السوفياتي السابق لأنّه خصم لأميركا. أمّا عن الاجتياح الأميركي الشنيع للهند الصينية (فيتنام ولاوس وكمبوديا) منذ أواخر الخمسينيّات وحتى أواسط السبعينيّات وما نجم عنه من تدمير مذهل أنزل بمجتمعات صغيرة في غالبها فلاحية، قد قصر مثقفو أميركا اهتمامهم على أولوية كسب حرب فيتنام، لأنّ الحرب كانت ضد الاتحاد السوفياتي و«إلى جهنّم» ـ حسب رأيهم ـ ما ترتكبه أميركا من آثام في فيتنام. فهل من الجائز للمثقّف المعاصر في زمن بدا وكأنّ المعايير الأخلاقية الموضوعية والسلطة الواعية هي سيدة الموقف، أن يكتفي هكذا ببساطة بتقديم الدعم الأعمى لسلوك بلاده والتغاضي عن جرائمها، أو لا يبالي «لأنّ كل الناس تفكّر هكذا»، وأنّ «هذه هي حال الدنيا»؟ فالمثقّف الحقيقي ليس هذا المحترِف الذي مسخته السلطة لخدمتها ـ وهي سلطة متزلّفة لا حدود لعيوبها ـ بل هو دومًا في موقع يتيح له المجال للاختيار، فيصرّ أكثر من غيره على المبادئ التي تمكّنه فعلاً من قول الحقّ في وجه السلطة.

بُوصِلَة المثقف

أمام انهيار القيَم الانسانية وشِرْعة حقوق الانسان والعهود والقوانين كافّةً التي وضعتها الهيئات الدولية ووافقت عليها كل الدول، وأمام واقع أنّ هذه المبادئ باتت حبرًا على ورق، عندما تعاملت معها السلطات وداعمها من المحترفين بأسلوب «عملي» يتغيّر وليس من موقع ثابت، فإنّ معايير سلطة القوّة المادية هي هكذا وتختلف ولا تنطبق على المثقف الذي واجبه أن لا يفقِد البوصِلة، ويبقى دوره أن يطبّق مقاييس السلوك الرفيعة التي تدعو إليها الشِّرْعات والمواثيق والتي وقّعتها الدول، ويجب أن يسير عليها المجتمع الدولي بأسره. وليس أنّ المثقف آلة تسيّرها المبادئ، فهو ليس بعيدًا عن فكرة الولاء للوطن الذي ينتمي إليه، ولكن الخطر هو أن يضعف ويخاف، أو أن تصرفه ظروفه المعيشية واهتمامته وقدراته ويختفي صوته لأنّه أصبح صوتًا فرديًا هو صوت المثقف.

ذلك أنّ الظـروف الذاتية تفعل فعلها بطريقة مخيفـة. فالاحتماء في مهنة لقاء المـال أو في وظيفة تـدرّ ذهبًا، واعتنـاق التعصّب الديني والعرقي الذي يَغْشى البصيرة، هما من مخاطر تدهور المثقـف، حتى لو ما زال ضميره يَخِزُهُ عندما يقرأ صحف الصباح. وثمّة حلّ وسـط في الاعتراف بأنْ لا أحد يقدر أن يتكلّم في كل القضايا، كل الوقت. ولكن على المثقّف أن يحافظ على الحدّ الأدنى ويحافظ على واجبه الأسـاس في مخاطبـة القوى ذات السـلطة الشـرعية وذات الصلاحية في مجتمع المثقف نفسـه. وهي قوى من حق المواطنين محاسـبتها وبخاصة عندما تمارس سـلطاتها في حرب غير متكافئة ولاأخلاقية بشـكل سـافر، أو في منهاج متعمّد من التمييز والقمع والوحشية الجماعية. وعلى المثقّف الأميركي أن يعترف أنّ بلاده أميركا هي مجتمع تعدّدي من مهاجرين جاؤوا من أصقاع الأرض، بلد ذو موارد وإنجازات مذهلة، ولكنّ ثمّة مظالم كثيرة تقـع داخل أميركا وتدخّلات في الخارج لا يمكن إغفالها. فلا يكون صمته على كل هذا إلا خيانة لواجبه.

الفصل الثاني

لبنان عشيَّة النّهضة

البيئة الإقليمية

حظيت منطقة شرق المتوسط عبر التاريخ بتسميات مختلفة أطلقتها الشعوب التي مرّت أو أقامت على الساحل أو في العمق الجِغرافي. فكان اسم Levante الذي أطلقه البيادقة (تجار البندقية في ايطاليا) مباشرة بعد الحملات الصليبية في القرن الثاني عشر، وكانت تسمية «بلاد الشام» أو «المشرق» التي أطلقها أهل الجزيرة العربية[1]. كما أسماها المؤرخون «سورية الجِغرافية»، واستعمل الفرنجة الصليبيون عبارة Outremer، فيما استعمل الفرنسيون في القرنين الماضيين عبارة Proche-Orient أي الشرق الأدنى، أو ببساطة، كلمة Le Levant أي اتجاه شروق الشمس. وعبارة المشرق بمدلولها الايطالي والفرنسي هي الكلمة المناسبة لغاية هذا الكتاب. ليس لأنّها مرتبطة بالموقع الجِغرافي الدالّ على شرق المتوسط فحسب، بل لأنها تحمل مضمونًا حضاريًا عن المجتمع الخلاق والموزاييك الثقافي الذي نما في المنطقة. كما أنّ كلمة المشرق تذكّر بالتغلغل التجاري الأوروبي الذي قاده الطليان والفرنسيون، ففاق هذا التغلغل في نفوذه ووقعه تأثير جيوش الامبراطوريات. ومنذ القرن السابع عشر، أصبح المشرق مسرحًا للإمارة اللبنانية في الجبل التي كانت تتوسّع وتتقلّص بالمِساحة وفق كل حِقْبَة تاريخية.

يمتدّ المشرق طولاً على مسافة 600 كيلومتر من الإسكندرون في تركيّا إلى غزّة جَنوبًا، على امتداد ساحل المتوسط، وعرضًا لمسافة 100 كيلومتر في العمق الجِغرافي الممتد من البحر إلى حدود الصحراء. ويقيم في المشرق حسب

(1) ويقال «الشام» أي الشمال، مقارنة باليمن، أي اليمين، قياسًا إلى موقع مكة الجِغرافي في الجزيرة العربية، لما كان لها من أهمية تجارية قبل الإسلام.

تقديرات الأمم المتحدة ما يقارب 40 مَليون نسمة[1]. ويزيّن المنطقة الساحلية مدن تاريخية أبرزها الاسكندرون واللاذقية وطرطوس وطرابلس وبيروت وصيدا وصور وعكا ويافا وغزة. أدّت هذه المدن ولا تزال دورًا هامًّا كمرافئ ومراكز تجارية لمدن الداخل الاسطورية مثال أنطاكيا وحلب وحماة وحِمص وبعلبك ودمشق والقدس وعمّان[2].

والمشرق هو وليد هجين لتاثيرات تاريخية قديمة من الشرق والغرب، كما أنَّ شعوب المنطقة كانت تنتقل وتهاجر باستمرار عبر المشرق وآسيا الصغرى وبلاد ما بين النهرين ووادي النيل والجزيرة العربية وبلاد فارس. ولكنّه في أسفار التوراة نطاق جِغرافي سكاني مفتوح ومسرح أحداث مقدّسة في **الكتاب المقدّس** بعهديه، جرت في مِصر والعراق وفلسطين ولبنان وسورية وغيرها من مناطق الشرق الأوسط، من أنبياء إلى تنقلات الأسرة المقدّسة ويسوع المسيح، في تواصل حضاري وجغرافي حيث يسافر الناس للتجارة والسكن والتعارف.

وهذا التواصل يشرح المودَّة الحضارية القديمة بين سكان الجزيرة العربية والمشرق ووادي النيل وبلاد ما بين النهرين. كذلك وإن بدرجة أقل، بين بلاد الاغريق والمشرق. وهنا يجب عدمُ التقليل من شأن النفوذ الاغريقي على المشرق، إذ كانت بلاد اليونان وآسيا الصغرى أكثر التصاقًا بالمشرق من شعوب أوروبا الأخرى.

بسبب العلاقات التي توارثها المشرق من الحِقْبة الصليبيَّة التي استمرت قرنين من الزمن (1099 ـ 1303)، وتعددية سكان المنطقة في ظل الدولة العثمانية اثنيًّا ودينيًّا، بدأ النفوذ الأوروبي التجاري والثقافي يتغلغل في المشرق بشكل غير مسبوق ابتداء من القرن السادس عشر. ونما هذا النفوذ خلال القرون اللاحقة مستفيدًا من التراجع البطيء للحكم العثماني. وإذا كان المشرق هو وليد هجين

(1) هذا يشمل لواء الاسكندرون في تركيا والجمهورية العربية السورية والجمهورية اللبنانية والمملكة الهاشمية الأردنية وإسرائيل والضفة الغربية وغزة.

(2) Philip Hitti, *History of Syria including Lebanon and Palestine*, New York, MacMillan, 1951.

كان الرومان أول من استعمل عبارة «سورية الجِغرافية» في القرون المسيحية الأولى للدلالة على جزء من امبراطوريتهم المطل على الساحل الشرقي للبحر المتوسط. وقبل ذلك كان المشرق مجموعة دويلات «مدينية» أقامها الفينيقيون على امتداد الساحل من رأس شمرا شمال اللاذقية وحتى عكا.

لتزاوج الثقافتين العربية الإسلامية والمسيحية الأوروبية، فليس بالأمر السهل تحديد أي من الثقافتين كانت الأكثر حضورًا وتأثيرًا في كيانات المشرق الحديثة. بل يتوقف ذلك على أي مناطق جِغرافية وجماعات اثنية ودينية نتكلم، وكيف تأثرت الجماعات بمستويات مختلفة بالنفوذين العربي والأوروبي!

ورغم استمرار العلاقات التجارية بين المشرق وأوروبا والتي لم تنقطع منذ الحملات الصليبية، فإنّ النفوذ الأوروبي بمظهره العسكري والدبلوماسي والاقتصادي في المشرق لم يبرز بشكل لافت إلا في القرن السابع عشر، مع عصر النهضة الأوروبية (انطلاقًا من فلورنسا في إيطاليا) ونهوض الدول المتطورة والمجهّزة عسكريًّا في القارة الأوروبية (فرنسا وبريطانيا وروسيا والنمسا والدويلات الايطالية).

وجدت عبارة «المشرق» بمعناها التجاري الضيّق أوّل استعمالها عام 1413 عندما أسّس تجّار البندقية شركة كبرى للتعامل مع مرافئ المشرق وأسواقه، تدعى la Compagnia dell Levante أي «شركة المشرق». وفي البَدء كان لقب «مشرقي» باللغات الأوروبية Levantine يطلق على موظفي هذه الشركة وأصحابها من الطليان. فكان أهل البندقية الذين يزورون المشرق، أول من حمل لقب مشرقي «ليفنتي» باللغة الايطالية. ومع مرور الوقت أصبح هذا الاسم يطلق على كل تاجر أوروبي في بيروت وحلب وطرابلس والاسكندرية طالما اعتقد الناس أنّه يعمل مع الشركة الايطالية. وفي القرن السابع عشر، تطوّر معنى هذه العبارة، وأصبح يطلق فقط على التاجر الأوروبي الذي يقيم بصفة دائمة في المشرق، أو المشرقي المتحدّر من الصليبيين وليس التاجر الزائر فحسب. وظهر في أحياء المدن الساحلية فئة من التجّار الأوروبيين المرتبطين بالتجّار المسيحيين المحليين، فكان الاثنان يمثلان نموذجًا ثقافيًّا جديدًا «ليفنتيًّا»، لم يكن أوروبيًّا خالصًا ولكنه ليس محليًّا أو عربيًّا صافيًا.

وظهرت فئة التجّار المحلية من اليهود العرب والمسيحيّين العرب في لبنان وفلسطين وسورية والاسكندرية، إضافة إلى الأرمن والجاليات الايطالية واليونانية وأقليات أوروبية أخرى احتكرت التجارة مع أوروبا. وأصبح تعبير

«ليفنتي» يطلق على المجموعات الإثنية الأوروبية والمحلية غير المسلمة التي ارتبطت ثقافة وتجارة بأوروبا. وفي نهاية القرن التاسع عشر أصبح لِلَّقب دلالة على الشطارة في التجارة والمهارة في ادارة الأعمال ومعرفة اللغات المحلية (العربية والأرمنية والتركية والكردية) واللغات الأوروبية الرئيسَة. فكانت سائر المدن الرئيسة المشرقية التي قطنتها أقليات مسيحية وأوروبية كبيرة، جزءًا مما عرف بالمشرق في اللغات الأوروبية، بما فيها الاسكندرية التي كانت حسب هذا المفهوم المدينة المشرقية «الليفنتية» بامتياز. ففي الاسكندرية تمازج اليونانيون والطليان واليهود والمِصريون الأقباط في بُوتَقة تجارية ثقافية عايشها كثيرون، ومنهم أدباء انكليز مثل فورستر ودوريل ووصفها ادوارد سعيد في مذكراته[1].

وكانت الامارات الايطالية (جنوى والبندقية وبيزا وتوسكانا) الأكثر نشاطًا في التجارة مع مناطق السلطنة، أثبتت أحيانًا حياديتها حتى في تجارة السلاح ونقل السكان من مكان إلى آخر في أزمنة الحرب. وكما رأينا، كان لإمارة توسكانا تأثير واضح في العمران المدني اللبناني في القرن السابع عشر، من طرق وأبنية، في فترة شهدت توسكانا تقدمًا فذًّا بريادِها للنهضة الأوروبية.

ولأسباب متعدّدة، كان المسيحيون، ومنهم متموّلون أصبحوا تجارًا، ينتقلون من جبل لبنان والعمق السوري إلى بيروت التي زاد عدد سكانها إلى خمسة آلاف نسَمة عام 1635 (وهو رقم أصغر بكثير مما كانته صيدا وطرابلس ودمشق وحلب في تلك الفترة). واتخذ النشاط التجاري طابَعًا غير ديني حيث اختلط التجّار من كل الطوائف في اتفاق ضمني هو مشروعية الربح. وازدهرت الصناعة إلى جانب التجارة والخدمات وبخاصة صناعة الحرير وتجارته مع الامارت الايطالية ومع فرنسا. وفي العام 1660، تأكدت أهمية بيروت بأن أصبحت عاصمة سَنْجَق جديد يحمل اسمها ضمن ولاية صيدا (التي ضمّت سناجق صيدا وبيروت وصفد).

(1) Edward Said, *Out of Place*, New York, Vintage Books, 2000.

المشرق هو التسمية التي أطلقت فيما مضى على تلك السبحة من المدن التي احترفت التجارة، وتغلغل عبرها الرحالة الأوروبيون إلى الشرق. من إسطنبول إلى الاسكندرية، مرورًا بأزمير وأضنه وبيروت، كانت هذه المدن مراكز انصهار ثقافي، حيث تجاورت اللغات والعادات والديانات. ولكن العوالم المتأصّلة التي سبقت التاريخ عادت لتصبغ هذه المدن ببطء وتصميم، وصولاً إلى تدميرها.

أمين معلوف[1]

جِغرافية جبل لبنان ورمزيته

وسط هذه التيارات التاريخية الكبرى، ثمّة جبل صغير وجميل يتربع بعظمة على ساحل المشرق، يمتدّ مسافة مئة كيلومتر، ويرتفع 11 ألف قدم إلى السماء[2]. دعي هذا الجبل «جبلة» Gebla باللغة الفينيقية (المعروفة علميًا بالكنعانية، وهي لغة سامية شقيقة للعربية) و«جبلة» هو اسم ورثته مدينة «جبيل» التي كانت مرفأ للفينيقيين، وذكرتها مرارًا وثائق فرعونية تعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، فكان بحارة السفن القادمة من مصر يلمحون الثغر الصغير ووراءه الجبل المهيب. كما احتفظت بهذا الاسم مدينة «جبلة» على الساحل السوري الذي كان أيضًا جزءًا من فينيقيا في ذلك الزمان. أما في التوراة فقد كان اسم المنطقة «أرض الصيدونيين» نسبة إلى صيدا، المدينة الفينيقية الأهم في عهد الملكين داوود وسليمان، أو ليبانوس Libanus بلغة الرومان اللاتينية، أو «جبل لبنان» باللغة العربية. ومهما كانت طريقة لفظ «لبنان» فهو مشتقّ من جذر ساميّ مشترك يعني «لبان» أو «لبن» أي اللون الأبيض باللغات العربية والآرامية والسُّريانية والعبرانية،

(1) Amine Maalouf, *Les Échelles du Levant*, Paris, Livre de Poche, 1998, p.3.

(2) تنتمي جبال لبنان إلى سلسلة من المرتفعات التي تمتد من جنوبي جبال طوروس في تركيا مرورًا بجبل العلويين في سورية، وصولاً إلى جبل عامل، وتنحدر لتصبح تلالاً في الجليل والقدس.

اشارة إلى الثلج الأبيض الذي يكلله في فصول البرد، وهو منظر نادر في المشرق، خاصة للوافدين من الجزيرة العربية ووادي النيل.

وتجدر الملاحظة أنّ عبارة «جبل لبنان» خضعت بدورها لتطوّر تاريخي. فقد اقتصرت حتى نهاية القرن السادس عشر على المناطق الشّمالية من الجبل، جبيل والبترون وبشري، والتي سكنتها أغلبية مارونية. في حين كان لبقية المناطق تسميات مستقلة عن جبل لبنان: بلاد كسروان وبلاد الشوف وبلاد الشقيف وجبل عامل وبلاد بشارة وبلاد عكّار وبعلبك والهرمل وسهل البقاع. وكان جبل الشوف يُعرف بتسمية كانت أكثر استعمالاً في الماضي هي «جبل الدروز»، وأميره بـ«أمير الدروز».

وفيما أصبحت تسمية «إمارة جبل لبنان» متداولة محليًا في العقد الثاني من القرن السابع عشر، وأصبح أميرها «أمير جبل لبنان»، لم يغيّر هذا الواقع شيئًا بنظر السلطنة العثمانية التي استمرّت حتى نهاية عهد الامارة عام 1842 تصدر فرمانات بتعيين «أمير الدروز» على «جبل الدروز». ذلك أنّ هذا التعيين كان تقليدًا ابتدأ عام 1516 عندما أطلق السلطان سليم العثماني هذا اللقب على فخر الدين المعني الأول، وبقي اسم «أمير الدروز» لقبًا رسميًا حتى عندما أصبح أمير جبل لبنان مارونيًا[1].

في ظل الانتداب الفرنسي أطلق الأب اليسوعي البروفسور هنري لامنس مفهوم لبنان الوطن ـ الملجأ، foyer national، بأن «لبنان يدين بوجوده ككيان لدوره كملجأ للأقليات المضطهدة في المشرق»[2]. وكان هذا المفهوم أطروحة الانتداب الفرنسي لمنح بعد ايديولوجي لإعلان دولة لبنان الكبير. إذ بعد الحرب الأهلية عام 1860، بات تحقيق آمال المسيحيين الموارنة عنصرًا طارئًا ومهمًا في تأسيس كيان لبناني حديث ومستقل عام 1920. فلقد أصابت مجازر 1860 و1861 المسيحيّين في الصميم ولحقت بهم الأذية أكثر مما لحقت الجماعات الأخرى. وكان سكان دمشق المسيحيين هدفًا مباشرًا لمجازر من جيرانهم المسلمين برغم أنهم لم يشاركوا في

(1) ذكره وجيه كوثراني، **الاتجاهات الاجتماعية والسياسية في جبل لبنان والمشرق العربي، من المتصرفية العثمانية إلى دولة لبنان الكبير**، بيروت، منشورات بحسون الثقافية، طبعة جديدة، ص. 11، ومرجعه كمال الصليبي، **تاريخ لبنان الحديث**، بيروت، دار النهار، 1969، ص. 12.

(2) Henri Lammens, *La Syrie, Volumes I and II*, Beirut, Imprimerie Catholique, 1921.

حرب لبنان بين الدروز والموارنة. ولذلك ظهرت الحاجة إلى تأسيس وطن يشعر فيه المسيحيون بالأمان ويتمتعون بقدر نسبي من الحرية والسيادة.

كان لنظرية الملجأ التي تقدّم بها لامنس وقع رومنطيقي، ولكنّها لم تصمد أمام المعطيات التاريخية التي تعود إلى ألف عام. فصحيح أنَّ الموارنة استوطنوا التخوم الشّمالية لجبل لبنان بشكل كثيف، ابتداء من القرن التاسع وأقاموا علاقات وثيقة مع فرنسا في القرون التالية، ولكن نواة الامارة اللبنانية أطلقها الأمراء الدروز التنوخيون والمعنيون المتحدّرون من قبائل عربية، بمساعدة الموارنة. ولقد شارك الموارنة الدروز، ولا سيما منذ القرن السابع عشر، في الدفاع عن إمارة الجبل. ولكن منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين، كان الدور الماروني هو الأبرز، إذ لولا مسعى الموارنة لبقي جبل لبنان مجرّد موقع جغرافي لا يتميّز منَ الجبال الأخرى في المشرق التي كانت هي أيضًا، وللمناسبة، ملاجئ أقليات ولم تصبح كيانات منفصلة أو دولاً مستقلة. وبالفعل، فبعد الحرب العالمية الأولى، سعت فرنسا إلى انشاء كيان علوي في جبل النصيرية، وكيان درزي في جبل العرب جنوب دمشق.

وإضافة إلى مفهوم «الوطن الملجأ»، تطوّر في القرن العشرين مفهوم «الفكرة اللبنانية»، وهي فكرة سعت إلى خلق اطار ثقافي اجتماعي تاريخي مستقل للكيان اللبناني وحظيت بفرص النجاح. وترجّح مفهوم «الفكرة اللبنانية» في البدء بين المغالاة في فصل لبنان عن محيطه تمامًا في التاريخ والمجتمع، وبين الاعتدال يقول به على سبيل المثال الأب يواكيم مبارك حول «بلورة الفكرة اللبنانية»، وتأطير نشأة لبنان منذ إمارة الجبل في القرن السابع عشر. ولقد تواصل النقاش حول ماهية الفكرة اللبنانية إذ حتى في الربع الأخير من القرن العشرين، اشتدّ النقاش بين المؤرخين اللبنانيين، ارتدى طابعًا طائفيًا بعض الأحيان، ولكنه في معظم الوقت استند إلى أبحاث أكاديمية ووثائق تاريخية.

صعود بيروت

قبل ولادة دولة لبنان الحديث عام 1920، كان الوجود اللبناني منحصرًا بدويلة في جبل مغلق لا يطلّ على البحر، تتمتع بحكم ذاتي كمتصرفية داخل الامبراطورية

العثمانية. وبعد هزيمة البـاب العالي في الحرب العالميـة الأولى، خضعت منطقة المشـرق العربي للنفوذ الفرنسـي والبريطاني وقام الانتداب الفرنسي بتوسيع كيان جبل لبنان فجعل بيروت وساحلها عاصمة له. وهكذا ارتفعت أهمية بيروت من مرفأ ومركز تجاري إلى عاصمة سياسية لبلد وليد. واسـتطاعت بيروت استعمال نفوذها السياسي والاقتصادي للهيمنة على كل لبنان، وخلال خمسين عامًا أصبحت مسكنًا لنصف سكان لبنان ومجالاً حيويًا لمعظم نشاط الجمهورية الاقتصادي والثقافي.

وفي نهاية القرن السـابع عشـر اعترفت السـلطنة العثمانية بأهمية بيروت للتجارة والعلاقـات الدوليـة، فاعتبرتها من مدن الامبراطورية الرئيسَـة اسـوة بإسـطنبول والإسـكندرية وحلب وإزْمير. وفي أواخر القرن التاسع عشر، قامت الحكومة العثمانية بتسمية بيروت عاصمة لولاية كبرى تمتدّ على الساحل الشرقي للبحر المتوسـط (صيدا وبيروت وطرابلس وجبلة وطرطـوس واللاذقية). وهذا الوضع استمرَّ حتى العام 1920 عندما ضم الفرنسيون الجبل إلى جزء من ساحل ولاية بيروت وعاصمتها وبمناطق متاخمة شـرقًا وجَنوبًا وشَـمالاً، ما نجم عن ولادة دولة لبنان الكبير.

شكّل الموارنة الأغلبية في سـكان جبل لبنان في بداية القرن السابع عشر، إلا أنّهم لم يسـودوا إلا في الربع الأخير منه، حيث أصبح أمير لبنان مارونيًا من العام 1770 حتى انتهـاء عهد الامارة عام 1843. وإذا كان أمـراء الدروز قد وضعوا لبنان على الخريطة وسـط الحروب والصراعات المحلية في المشـرق، فإنّ الموارنة قد أسسـوا «للفكرة اللبنانية» ولاحقًا لـولادة لبنان الكبير. وقد اسـتغرق بناء الكيان الكبير 70 عامًا امتدت من 1861 حتى 1930، حيث خلقت مجازرُ 1860 حالة طارئة لدى المفكرين وأصحاب الشـأن من الموارنة، في حياكة نـوع من الفكرة القومية الحديثة الفريدة بلبنان، مرتكزة على تراث الكنيسـة المارونية والروابط التاريخية مع أوروبا. وبعـد العام 1930، أضافـت حفريات أركيولوجية قام بهـا علماء آثار فرنسيّون في جبيل، خيطًا جديدًا إلى القومية اللبنانية بأنّ أساس لبنان هو الحضارة الفينيقية القديمة، وهو خيط لم يُثِرْه أحد سابقًا في جبل لبنان، بل بلورته بيئة تجّار بيروت ومنتديات وجهائها.

التنوّع الديني

كان التنوّع الديني سـمة مهمة في جبل لبنان والمناطق المباشرة المحيطة به، حيث سكن الجبل المسـيحيون بخاصة الموارنة، والمسـلمون الشيعة، والدروز. وسكن الساحل والسهل المسلمون السنة والمسيحيّون الأورثوذوكس.

في القرون المسـيحية الأولى كان لبنان كما سـائر المشـرق مسـيحيًا على المذهب الأورثوذكسـي البيزنطي، حيث أظهرت حفريات عـن وجود كنائس من القرون المسـيحية الأولى حتى في إهدن وحدث الجبة، سبقت المذهب الماروني السائد هناك اليوم.

الموارنة: بدأ المعتقد الماروني في وادي العاصي، في شَـمال سورية في القرن الخامس، نسـبة إلى ناسـك يدعى مارون عاش حياة زهد وعبـادة. وبعد وفاته عام 410، أقام أتباعـه ديرًا في أفاميا قرب حِمص بحمايـة الامبراطور البيزنطي. وبرزت المارونية بعد المؤتمر الخلقدوني (نسبة إلى قرية خلقدون قرب مدينة القسطنطينية) عام 451 الذي حدّد طبيعتي المسيح البشـرية والالهية، وكانوا يجاورون اليعاقبة في السـكنى على ضفاف نهر العاصـي. وكان اليعاقبة يفوقون الموارنـة عددًا ويقبلون الطبيعة المزدوجة للمسـيح كما أوصـى المؤتمر الخلقدوني ولكنهـم أصرّوا على مشيئة واحدة هي المشيئة الالهية. وفي العام 517، تعرض رهبان دير أفاميا الماروني لمجزرة على يـد اليعاقبة، فقتلوا 350 من أتباع مارون[1]. واسـتمرّ صـراع اليعاقبة والموارنة طَوال القرن السادس وفترات من القرن السـابع، ما دفع الموارنة للهجرة جنوبًا باتجاه شمال لبنان، الذي أصبح الموطن الرئيس لهم فيما بعد.

أمّا الوجود الماروني في وادي قاديشا شَـمال لبنان فيُنسب إلى يوحنا مارون، بطريرك الموارنة الأول (توفي عام 707)[2].

---

(1) Philip Hitti, *Lebanon in History*, London, MacMillan, 1967, p. 248.

(2) يوحنا مارون درس في انطاكيا والتحق بدير أفاميا ثم القسـطنطينية، وعُيّن مِطرانًا على شـمال لبنان، متخذًا سـمار جبيل، ثم كفرحي مركـزًا له. وفي فترة مِطرانيته، اشـتدّ الصراع حول طبيعة المسـيح، وأصبح الموارنة خارج رضى الامبراطور البيزنطي جوستينيان الثاني. فتعرّض دير أفاميا لهجوم جديد عام 694، وتقدم العسكر البيزنطي نحو جبل لبنان فصدّهم رجال الموارنة في قرية أميون، الكورة.

ومنذ القرن الثامــن بدأ الموارنــة يتحصّنون في الجبـال، ويقاومون اضطهاد الامبراطوريات المتعاقبة في المشـرق. وتمدّد وجودهم مـن وادي العاصي حتى شـمال لبنانَ. وتسـارعت الهجرة المارونية جَنوبًا باتجاه لبنان في القرن العاشر، بخاصة بعد تعرّضهم عام 939 لغارات خطيرة من الجيش البيزنطي، أدّت إلى مقتل الكثيرين وحرق مراكز العبادة في وادي العاصي[1].

منذ القرن السـابع أصبـح معظم المشـرق خاضعًـا للخلافة الإسـلامية الأموية وعاصمتها دمشق، وتدريجيًا بدأ السـكان يعتنقون الإسلام، فيما قَبِل معظمُ السكان من الروم الأورثوذكس والذين يتحدّر معظمهم من قبائل عربية وسُريانية بالحكم الإسلامي. أمّا الموارنة فلم يقبلوا الحكم الإسـلامي بشـكل عام وأبدَوْا مقاومة فـي عدّة مراحل تاريخية. وفي الفترة نفسِـها، شـنّت قبائل مدعومة من البيزنطيين غارات على المناطق الخاضعة للحكم الإسـلامي في شـمال سـورية. وكان الموارنة الأوائل من السُّـريان منصرفين إلى التعبّد، ضحايا الاضطهاد والعنف، يسعَوْن إلى الاستقرار في جبال لبنان.

وكما يشـرح مؤرّخ العائلات أحمد أبو سـعد أنّ للموارنة وبعض المسيحيين أصولاً عربية أيضًا إضافة إلى السُّـريانية، وأنّ بعض أجداد الموارنة والمسـيحيين عامة «جـاءوا من اليمن وجَنوب شـبه الجزيرة العربية، وكان ذلـك حوالى القرن السـادس للميلاد، فسـكنوا ربوع سـورية، ومنها عبروا إلى لبنان كآل أبي الغيث الذين تفرّع منهم بنو المعوشي وحرفوش وعاد وبدر وملحمة وفياض وجرمانوس وأبو شـلحا وبيروتي وغيرهم، وآل المشـروقي الذين منهم بنو السمعاني وعوّاد ومسـعد وعشـقوتي وعفريت وغيرهم، وآل الدحداح الذين هم من عرب اليمامة وآل حبيش المتحدرين من هوازن وهم فخذ من قريش وآل هاشـم المتحدّرين من هاشـم بن عتبة، وفروعهم آل غصوب وبرّو وقربانة وقهوجي. وبعضهم الآخر جاء من آشـور وبابل والعـراق وبلاد مـا بين النهريـن كآل زوين وداغـر وعبد النور ومحفوظ وباخوس وفخري وعجمي والدويهي والرزي والضاهر»[2].

---

(1) يوسـف محفوظ، **مختصر تاريخ الكنيسـة المارونية**، الكسـليك، مطبعة جامعة الكسليك، 1984، ص 37. وبطرس ضو، **تاريخ الموارنة الجزء الأول**، بيروت، دار النهار، 1970.

(2) أحمد أبو سعد، **معجم أسماء الأسرار والأشخاص ولمحات من تاريخ العائلات**، بيروت، دار العلم للملايين، 1997، ص 10.

الشيعة: بعد وقوع المشـرق تحت الحكم العربي الإسلامي في القرن السابع، صدمت الامبراطورية الإسـلامية سلسـلة مـن الأزمـات والصراعـات الداخلية والاغتيالات[1]. فلم يسـتمرَّ نظام الحكم الذي وضعه النبي محمد ومارسه الخلفاء الراشدون أكثر من أربعين عامًا، وانتهى عام 660 لتأخذ مكانه الخلافة الأموية التي حكمت المشرق انطلاقًا من دمشق حتى العام 750. فلقد مرّت الديانة الإسلامية في عهد الخلفاء الراشـدين بفترات عصيبة أدّت إلى ولادة الانقسـام السنّي ـ الشيعي الذي استمرّ إلى اليوم. حيث بدأ الصراع في صفوف القيادة الإسلامية حول الأحقية في المناصب السياسـية بعد وفاة النبي محمد، وكان منصب خليفة رسول الله[2] هو الأكثر إثارة للجدل والخصام.

وبرغم أنّ الانشقاق حول الخلافة كان سياسيًا وبالامكان معالجته، إلا أنّه مع مرور الوقت تصلّبت المواقف، وبات كل طرف يتشدد في مطالبه. وفي العام 660 بات من المستحيل ادارة حوار مثمر بين الحزبين. وبعد اغتيال علي بن أبي طالب، وهو ابن عم النبي محمد، تبلور بشكل نهائي انقسام المسلمين، ما خلق بيئة سامّة أدّت إلى ولادة معسكرين، حزب علي (أي التشـيّع لآل محمد أو أهل البيت من بني هاشـم) وحزب معاوية (أو بيـت بني أمية). ومع الوقت أصبح المعسـكران مذهبين دينيين هما السنة والشيعة، وليس مجرد حزبين سياسيين. وفي العام 750، جعل العباسيون الإسلام السـنّي ديانة الدولة الرسـمية، في حين أسّس خصومهم الذين اعتنقوا المذهب الشـيعي ممالك إسـلامية في مِصر وتونِس وشَمال سورية والعراق والهضبة الايرانية ووسط آسيا. وتطور انشقاق المسلمين عبر القرون فدخل تفاصيـل الحياة اليوميـة والمعتقدات والطقـوس وتعرّضت الأقلية الشـيعية إلى انقسـامات وانشـقاقات بلغت عشـرات الفرق، أكبرها الجعفرية الاثناعشرية. كما ظهرت فـرق الاسـماعيلية والقرامطة والنصيريـة (العلويين) والباطنيـة والزيدية والفاطمية والموحدين الدروز وجماعات أخرى.

---

(1) في البدء كانت لفظة العرب تطلق على سـكان الجزيرة العربية وأصبحـت فيما بعد صفة حضارية للناطقين باللغة العربية بصرف النظر عن العرق والدين.

(2) أي رأس السـلطة التي كان يقودها محمد حتى وفاته، ومن يأتي بعده في هذا المنصب انما يخلفه في الحكم ويقال له خليفة، ويتمتع بسلطات زمنية وروحية كأمير للمؤمنين وقائدٍ لجيوشهم.

في الثلاثينيّات من القرن السابع الميلادي لجأ أبو ذَر الغفاري، وهو من صحابة النبي محمد، إلى جبل لبنان، لخلافه مع حكام المدينة في الحجاز ومع حكام دمشق في آن معًا. وأصبح تراث الغفاري جزءًا من تراث الشيعة في لبنان وموضع إجلال وقَدْر. وخلال قرن من الزمن، انتشرت في جبل لبنان قبائل شيعية تنتمي إلى المذهبين الجعفري والاسماعيلي، ومارست سيطرة فعلية على مناطق شاسعة. ومع حلول العام 950 وظهور الخلافة الفاطمية في القاهرة، انتشر الشيعة في جبل لبنان حتى ساحل كسروان وجبيل وطرابلس وصيدا وصور ووادي البقاع ووادي نهر العاصي وجبل عامل وبلاد بشارة جنوب جبل لبنان وجبال النصيرية. ومنذ ذلك الوقت وحتى 1307، سكن الشيعة أيضًا في المناطق الساحلية للمشرق ومنها طرابلس والبترون وجبيل وكسروان وصيدا وصور.

الدروز: الدروز هم شقّ من الاسماعيلية ظهروا في القرن الحاديَ عشر في ظل الدولة الفاطمية. فقد استقروا بجبل الشوف ومن هناك وسّعوا انتشارهم في وادي التَّيم جَنوبًا وحاصبيا وجبل العرب والسويداء جنوب دمشق وفي الجليل في فلسطين.

ويعود أصل الدروز إلى الشيعة الإسماعيلية ومصادر صوفية في الإسلام. ففي القرن العاشر، انتصرت فرقة إسماعيلية تُعرف بالفاطمية في شمال أَفريقيا، وأسست خلافة جديدة تمتد من تونس إلى القاهرة. وخلال فترة وجيزة استطاع الفاطميون ضَمَّ ساحل المشرق وجبل لبنان، حيث أقامت بضْعُ قبائل تدين بالمذهب الشيعي الاسماعيلي. وفي العام 996، تبوأ الحاكم بأمر الله منصب الخليفة الفاطمي في القاهرة، وبشّر بمذهب «الموحِّدين»، فتبعه كثيرون من سكان لبنان والمشرق. ولكن أصبح هؤلاء عرضة لاضطهاد السلطات السنيّة في دمشق. وللدفاع عن مناطق نفوذهم في المشرق، أرسل الفاطميون حملة عسكرية بقيادة أنشتكين الدرزي[1] الذي أقام معسكره في وادي التَّيم في جَنوب لبنان. وعام 1029 انتصر

(1) يقول كمال الصليبي إنَّ ثمة تلابسًا في اسم قائد الحملة الفاطمية. فهناك أنشتكين الدرزي والمعروف باسم محمد بن إسماعيل المطهري، عالم دين ومعرفة في مذهب الموحدين، اغتيل في القاهرة عام 1017، وهناك أنشتكين الدربزي (أضاف الصليبي حرف «ب» كما أثبتت مراجعه) القائد =

انشتكين على قوة عسكرية من دمشق في معركة سُميت «الاقحوانة» نسبة إلى قرية تقع على بحيرة طبرية في شمال فلسطين. وترك الانتصار في هذه المعركة أثرًا ايجابيًّا في وجدان طائفة الموحدين وفخرًا في قلوبهم، فنظروا إلى انشتكين الدرزي بوقار وتبجيل. ومنذ ذلك الوقت أطلقوا على معتقدهم اسم مذهب الدرزي، وأتباعه الدروز.

في العام 1021، اختفى الخليفة الحاكم بعد خروجه في رحلة إلى جبل المقطَّم شرق القاهرة. ولم يتردد ابنه الذي خلفه عن اصدار الأوامر بمطاردة الدروز وقتلهم في لبنان. ولحفظ حياتهم من خطر الموت، اعتمد الدروز مبدأ التقيّة وأخفوا ديانتهم عن عموم الناس. وأصبح المذهب الدرزي يعرف بأنه «دين مخفي» حتى اليوم وبأن باب الدعوة قد أقفل. ولكن يمكن الافتراض أنه حتى لو عرفت تفاصيل المذهب الدرزي فإنها لن تشكل مفاجأة. وذلك لأن المذهب الدرزي يستند أساسًا إلى مبدأ التوحيد، ويجمع ما بين الدين الإسلامي (إذ يمارس الدروز بعض الطقوس الإسلامية ويحتفلون بمناسبات إسلامية)، والفلسفات الاخلاقية والمدارس الصوفية التي انتشرت في الشرق الأوسط، والغنوصية المسيحية.

ويعتبر كمال جنبلاط أساطنة الاغريق كسقراط وأفلاطون من المساهمين في هذا المذهب، وأنّ المعرفة فضيلة فهي تؤدي إلى معرفة الخير والسعي اليه، في حين يؤدي الجهل إلى التخبط وربما السعي إلى الشر. ولذلك يدعى رجل الدين الدرزي ليس شيخًا فحسب بل «شيخ عقل» نسبة إلى أهمية العقل والتعقّل في الدرزية التي تصنّف المجتمع إلى عقّال وجهّال. كما يُضْفي المذهب الدرزي هالة قدسية على الخليفة الفاطمي الحاكم ويشارك الشيعة في تبجيل الامام علي بن أبي طالب. وحتى لو لم يكن رجل دين، فكمال جنبلاط يُعتبر من الضليعين في الفقه الدرزي، أضاف اليه من أبحاثه واهتماماته في الفلسفات الهندية التي اعتبرها مصدرًا من مصادر الدرزية[1].

= الفاطمي الذي خاض معركة الاقحوانة عام 1029. راجع كمال الصليبي، **منطلق تاريخ لبنان**، بيروت، دار نوفل، 1992، ص 69.

(1) Kamal Joumblatt, *I Speak for Lebanon*, London, Zed Press, pp.33-35.

وهكذا في بداية القرن الثانيَ عشــر، كان لبنان متعــدّد الديانات، حيث بات الجبل موطنًا للشــيعة والموارنة والدروز، في حين غلب على المناطق المنخفضة والساحل المسلمون السنة والروم الأورثوذكس.

الرباط الأوروبي

منذ الاســتقلال عام 1943 وحتــى 1975، جرى تلقين الاجيــال الجديدة من اللبنانيين باقة من الأحداث التاريخية دون غيرها ما يخدم بناء الهُوية اللبنانية. وهو هدف مشــروع ومقبول لو لم يكــن موضع نزاع دائــم بين المجموعــات الدينية المكونة للبنان كما أســلفنا. وجرى التلقين عبر اعتماد منهــج تربوي لتعليم مادة التاريخ في مــدارس لبنان يقدّم نمطًا تاريخيًّا غربيًّا يبدأ بحضــارة فينيقيا على أنّها تشارك الاغريق واليونان في صنع الحضارة الغربية في المرحلة الكلاسيكية (شراكة في الألفباء والآلهة والقرب الجِغرافي والاختلاط الاجتماعي، الخ). ثم تقفز كتب التاريخ من المرحلة الفينيقية فورًا إلى «حِقْبة اقطاعية»، تحت ســلطة أمراء الجبل، ثم «انتفاضة شــعبية ضد الاقطاع» وصولاً إلى «صعود الدولة الحديثة الرأســمالية الليبرالية» في القرن العشرين.

هذه الرواية التاريخية أهملت أو قلّلت من أهمية العوامل الجِغرافية والحضارية للمشرق والمنطقة العربية والتي مَثّلت دورًا كبيرًا في تاريخ لبنان. ويمكن القول إنّ واضعــي كتب تاريخ لبنان قد نســخوا منهجًا وأســلوبًا، كتب التاريخ في فرنســا وانكلتــرا كقالَب لتاريخ لبنــان واختاروا بدقــة أحداثًا ومعطيات تناســب القالَب الأوروبي، حيث يكون لبنان كأوروبا قد اجتاز مرحلة إقطاع وأمراء وفرســان، ثم دخل مرحلة الرأســمالية كايّ بلد أوروبي غربي[1]. وقد لا يلام واضعو التاريخ في عقود الاستقلال الأولى، حيث افتقرت الدولة اللبنانية الوليدة إلى مصادر البحث، وجرى نقل عن مراجع فرنسية وأوروبية إجمالاً.

(1) جاء في توصيات مجمع اللويــزة عام 1736: «نحثّ هؤلاء الطلبة ومعلمــي المدارس أن يؤلّفوا في العربية الكتب المدرسية التي أعددناها آنفًا مقتطفة من مؤلفين معروفين بالفضل وإما أن يترجموها من اللغة اللاتينية إلى العربية على الأقل». ذكره كمال الصليبي، **تاريخ لبنان الحديث**، ص 164.

إلا أنّ دراسات أكثر عمقًا وكشفًا للمادة التاريخية مع وثائق دقيقة، ظهرت في الربع الأخير من القرن العشــرين، ولكنّ ظهورها كان وقــودًا في الحرب اللبنانية لأنّه كشــف الهوة العميقة بيــن اللبنانيين على ماهيــة لبنان وتاريخه. وربمــا كان من الأفضل الحفــاظ على ميثولوجيا مشــتركة للبنــان كما كتبها المؤرخون السابقون.

بمواجهة القالَب الذي وُضع فيه لبنان في سياق التاريخ الأوروبي في النصف الأول من القرن العشرين، كان ثمّة رأي آخر:

- صحيح أنّ لبنان بلد قديــم يضاهي في «عراقته» بــلاد الاغريق، ولكنه لا ينتمي إلى التقليد التاريخي الأوروبي.
- وأنّ بعض مؤرخي لبنــان منحازون لأنّهم يرغبون نَسَــب لبنان إلى تاريخ الغرب الكلاسيكي، فاختاروا ما اتفق مع ذلك وأهملوا الباقي.
- الكتب المدرســية في دول أوروبا وأميركا لا تشــارك النظرة إلى لبنان كمصدر لحضارة الغرب، بــل أهملت تاريخ لبنان والمشــرق وبدأت مصادر حضارتها دائمًا باليونان وروما. وقد تشــير كتب الغرب بسرعة إلى حضارات الشــرق الأدنى (بلاد ما بين النهرين والفراعنة واختراع الفينيقييــن للحــرف) دون أن تبني على ذلك تفاصيل تغذّي الســردية التاريخية للغرب ونهضته.
- أمّا الكتب الغربية في المرحلة الجامعية فهي لا تسعى إلى بناء قضية تراث مشــترك مع المشــرق القديم أو مع العــرب أو الفينيقييــن (الكنعانيين). فالكتب الجامعية الأميركية خاصة تذكّر وتشــدّد أنّ الحضارة الغربية مبنية على تراث مسيحي - يهودي انطلق من الأرض المقدسة Terre Sainte التي هي تراث اليهود وأصل دولة إسرائيل التي تشارك الغرب في هذا التراث.
- وحتى مؤرخو الاغريق والرومان القدماء لم يقدّموا إجمالاً تاريخًا مشــرّفًا عن المشــرق، بل هم ذكروا الفينيقيين مرارًا بالســوء والعنصرية، أكان في تأريخهــم لحروب قرطاجــة أم في كتابــات اليونان القديمة عــن فينيقيا، باستثناء بعض كتابات هيرودوتس التي تعتبر إيجابية عن مِصر والفينيقيين.

ومع كل ذلك، فإنّ الرباط اللبناني مع أوروبا لم ينطلق من فراغ وأوهام مختلقة، بل هناك حقائق تاريخية دامغة تثبت أنّ لبنان، بعكس الكثير من دول المنطقة، كان ملتقى الشرق والغرب. فقد كان لبنان ولمدة ألف عام جزءًا من الامبراطوريتين الهيلينية والبيزنطية (من العام 333 ق.م. وحتى 735 م.). وهذه مرحلة هامة لا يمكن اغفالها، حتى ولو كان الرباط العربي اليوم أقوى بكثير من الرباط الأوروبي. كما أنّ مسيحيّي المشرق حافظوا بعد الفتح الإسلامي في القرن السابع على علاقات حميمية ووثيقة مع الامبراطورية البيزنطية، وساهموا في مساعيها المتكررة لاستعادة سلطتها في المنطقة، وحاربوا في صفوف حملات البيزنطيين، لاستعادة السيطرة العسكرية ولو المؤقتة في شمال سورية ووادي العاصي، ووصلوا أحيانًا إلى وادي البقاع وغوطة دمشق.

في العام 1099 اجتاحت المشرق جيوش الفرنجة قادمة من أوروبا الغربية وشعارها الصليب على ملابس العسكر، وأسّست ممالك استمرّت مائتي عام ودعيت تلك الفترة بالحِقْبة الصليبية. ولقد تجدّدت الروابط الأوروبية اللبنانية في المرحلة الصليبية (1099 إلى 1291) وعُقدت عدّة لقاءات بين المبعوثين البابويين من روما والقيادة المارونية في الفترة من 1100 إلى 1139، ما سمح بتطوير العلاقة.

في العام 1180، اعترف الفاتيكان بالموارنة كأخوة في الدين، ما مهّد الطريق فيما بعد إلى توثيق الصلة بين الموارنة والكثلكة. وفي العام 1203، عيّن البابا مبعوثًا له في مدينة طرابلس، القريبة من موطن الموارنة في بشري وزغرتا، فاستمرّت اللقاءات وتسّهلت سفريات الوفود المارونية إلى روما ومنها زيارة البطريرك أرميا العمشيتي إلى الفاتيكان عام 1215[1]. وفي العام 1231، اختلف رجال الدين الموارنة حول تسمية بطريركهم الجديد بعد رحيل العمشيتي، وطلبوا من الفاتيكان التدخل في الأمر، ما سمح لتدخلات مستقبلية من الفاتيكان في شؤون الموارنة. وتمّت تسمية دانيال الشاماتي بطريركًا جديدًا. وفي العام 1251، وجّه لويس ملك فرنسا الكاثوليكية رسالة إلى موارنة لبنان اعتبرهم فيها «جزءًا من الأمة الفرنسية» ومنحهم حمايته[2].

---

(1) كمال الصليبي، **منطلق تاريخ لبنان**، بيروت، دار نوفل، 1992، ص 180 ـ 185.

(2) محفوظ، **مختصر تاريخ الكنيسة المارونية**، ص 112.

أثناء الحِقْبة الصليبية، لم يتدخل الصليبيون إلا لِمامًا في شؤون الجبل، ومارس الموارنة والشيعة التجارة مع الامارات الصليبية في طرابلس وصيدا وصور، مفضلين الحكم الصليبي على حكام دمشق من السنة. ولكن في نهاية القرن الثالثَ عشر، استطاع الأيوبيون السنّة، بقيادة صلاح الدين الأيوبي، والمماليك السنّة من مِصر هزيمة الإمارات الصليبية في المشرق ووضع نهاية للخلافة الفاطمية الشيعية في القاهرة. وأكمل المماليك انتصارهم على الصليبيين، بشنّ هجمات عسكرية قاسية على سكان جبل لبنان من الشيعة والموارنة، فيما كافأوا الدروز الذين أبقوا على اتصالهم بحكام دمشق إبّان الفترة الصليبية. ويشرح بعض المؤرخين أنَّ العلاقات بين سكان جبل لبنان الشيعة وحكام دمشق السنة لم تكن حميمة في تلك الفترة. ونتيجة لذلك، كان هجوم المماليك على الشيعة في لبنان مدعومًا بفتوة من الشيخ ابن تَيْمِيَّة، قاضي شرع دمشق.

استمرّت غارات المماليك ضد الشيعة والموارنة أكثر من عشرين سنة من العام 1283 وحتى العام 1306، أسفرت عن مقتل الآلاف من سكان لبنان. وفي الحملة الأخيرة التي قادها السلطان المملوكي الناصر قلاوون، واستمرت 17 شهرًا عامي 1305 و1306، بلغ عدد القتلى من الشيعة في كسروان وجبيل ومناطق أخرى في الساحل 15 ألفًا، في حين أجبر المماليك من بقي حيًّا على مغادرة المناطق المتاخمة للساحل والابتعاد إلى المرتفعات الباردة وإلى البقاع، لمنع أي اتصال مع الصليبيين الذين كانوا يسيطرون على البحر وعلى جزيرة قبرص.

وكان عقاب الموارنة شديدًا أيضًا ليس فقط لأنّهم تعاملوا مع الصليبيين مثل الشيعة، بل لأنّهم أسْهموا عسكريًّا في الحملات الصليبية وحاربوا في صفوفها ضد الحكم المسلم. فدفعوا غاليًا ثمن موقفهم هذا، عندما عاد المشرق إلى الحكم الإسلامي في نهاية القرن الثالث عشر. إذ عاقب المماليك الموارنة عام 1291 وقتلوا الآلاف منهم وهاجموا مناطقهم الجبلية شرق طرابلس واعتقلوا البطريرك الماروني دانيال الحدشيتي في حدث الجبة، واضطرّ الكثيرون إلى الهجرة إلى قبرص.

هذا الاضطهاد لم يمنع الموارنة من مواصلة العلاقات مع أوروبا وخاصة مع الفاتيكان وفرنسا. فرفع الموارنة لواء الكثلكة في المشرق، وكانوا الجماعة

المسيحية الأكثر عددًا، ومنذ القرن الثامن عشر كانوا يشجعون الكنائس الشرقية على اتباع روما. أمّا حول سلوكهم الاجتماعي، فبعكس الصورة الطاغية عن المجتمع اللبناني الحديث بأنّ اللبناني متعلّق بالمظاهر المادية والمتع الشخصية و joie de vivre، فإنّ الطقس الماروني ارتبط بشكل حميم بالحياة الروحية وطهارة السيد المسيح وتعاليمه وخاصة أمثلته القائدة في التواضع والتقوى. ومن هنا، فإنّ البطاركة الموارنة والمطارنة والرهبان وسائر الاكليروس، أخذوا مسألة طقوس العبادة والطريقة المسيحية في الحياة بمنتهى الجِدّية، ما جعل الفاتيكان يطوّب عدّة قديسين من هذه الكنيسة.

ويصف زائر فرنسي هو لوران دارفيو لقاءه بطريرك الموارنة في مقرّه في وادي قنوبين عام 1660: «توجهنا بصحبة البطريرك إلى قاعة كبرى هيأوا لنا فيها العشاء، فرأينا كمية كبيرة من اللحم وأنواعًا من الفاكهة والمرّبى والعسل، وأباريق ملأى بالخمر، فأكلنا بشهية كبرى. وكان البطريرك والأساقفة والكهنة الذين جالسونا، يطلبون بإلحاح لنستفيض في الأكل والشرب... ولكنهم كانوا كثيري التقشف في المأكل والمشرب، كان البعض منهم يشرب الماء وحسب، وما هيأوا هذه الوليمة إلا اكرامًا لنا، ولإظهار روح الضيافة، لأن حياتهم تتصف بالبساطة التامّة، وكانوا غالبًا يصومون بطريقة قشفة للغاية، يشتغلون كثيرًا ويقومون ليلاً لصلاة الفرض الالهي، وهم للملأ أمثلة صالحة في الانضباط الكامل»[1]. ويصف زائر ايطالي هو جيروم دنديني نساء الموارنة في نهاية القرن السادسَ عشر أنّهن «محتشمات ولا نسمع عنهن زنى أو جرائم جنس، يتزوجن في سن الثانيةَ عشرة أو الرابعةَ عشرة، متواضعات في لبسهن، ولا يختلف ذوقهن في الزّيّ عن الايطاليات. وعندما يلتقين رجلاً لا يعرفنه، لا يلتفتن نحوه ويحجبن وجوههن بغِطاء حريري يوجد دائمًا على رؤوسهن. ومستوى اخلاقهن واستقامتهن عالٍ»[2].

كانت روابط الموارنة بأوروبا تتطور باستمرار، وسط ازدياد العلاقات التجارية حتى بعد زوال الممالك الصليبية من المشرق عام 1291. فبات التجّار

(1) يوسف محفوظ، ص 59 ـ 60.

(2) Hitti, Lebanon in History, p. 407.

الطليان والفرنسيون يعرفون طرق المشرق ويشترون بضائعه. وفي العام 1535، وقّع فرنسوا الأول ملك فرنسا معاهدة شاملة مع السلطان العثماني سليمان القانوني، لحقتها معاهدة أخرى في أيار 1560، حصلت بموجبها فرنسا على مزايا تجارية وثقافية كثيرة في المشرق، اعتبرت الأولى من نوعها التي منحتها السلطنة لدولة أوروبية، وسمحت لفرنسا اعتبار نفسها حامية للموارنة. كما تأسّست مدرسة مارونية في روما عام 1584.

وفي القرن السابع عشر بدأت الارساليات الأجنبية تنتشر في الجبل، بَدءًا بالكبوشيين عام 1626 واليسوعيين عام 1652، ثم الفرنسيسكان والكرمليين واللعازاريين. وجرت أحداث هامة بالنسبة إلى الموارنة في القرن الثامن عشر، قرّبتهم أكثر بفرنسا وايطاليا، حيث التحقت الكنيسة المارونية المشرقية بالكنيسة الكاثوليكية في روما بعد مؤتمر كنسي في اللويزة في جبل لبنان عام 1736.

وتأسست المدارس في ذلك الوقت وأولها مدرسة عينطورة ومدرسة عين ورقة. فانتسب أبناء الموارنة إلى مدارس فرنسية وبدأ نشاط تعليمي غير مسبوق حقّق تفوقًا علميًا للموارنة لم تحصُل عليه أي جماعة أخرى في الجبل أو في أنحاء المشرق كافةً. وكانت لفرنسا سياسة معينة في انتشارها التعليمي، خاصة في القرن التاسع عشر، إذ كان الهدف تلقين المجتمعات الأخرى الطريقة الفرنسية في العيش والادارة والعادات ليصبحوا مع الزمن رعايا فرنسيين. فكان منهج التعليم والموادّ التعليمية التي استعملتها المدارس الفرنسية في لبنان هي نفسها التي تستعمل في فرنسا، غريبة عن المشرق ومجتمعه وعاداته ولغته. وأصبح الفتيان يعرفون عن تاريخ فرنسا وملوكها وشعرائها أكثر مما يعرفون عن بلادهم وثقافتها. وبعد الحرب الأهلية في الجبل في القرن التاسع عشر، كان الكونت سفورزا، وزير خارجية ايطاليا، يزور المنطقة، فأصيب بصدمة عندما دخل مدرسة في جبل لبنان وشاهد أطفالاً سُمرًا يقرأون النشيد الوطني الفرنسي بصوت عال: «أجدادنا الغاليين كانوا شقرًا!»[1].

(1) Nos ancêtres les Gaullois était blonds!, Cited in Abdul Latif Tibawi, *Islamic Education – Its Traditions and Modernization into the Arab National Systems*, New York, Luzac Publishers, 1969.

التطوّر التاريخي منذ القرون الأولى يشرح غربة المثقفين النفسية في لبنان القرن العشرين، ليس الموارنة منهم فحسب بل بعض المثقفين المسلمين، حيث يلازمهم شعور اللّاانتماء إلى ثقافة المشرق وتاريخه، ومزيج من مشاعر التعالي والتفوّق على المجتمع العادي المحيط بهم، الذي ينطق باللغة العربية، ويستمر بتقاليده المتوارثة. وهذه الغربة ساهمت إلى حدّ بعيد في انفصام الشخصية الوطنية اللبنانية إلى اليوم، وأصبح المثقفون في جهات متعادية[1]. وهذا كان من أسباب تجدّد الصراع الأهلي في القرن العشرين.

عهد الإمارة

استغرق انتشار الموارنة في المشرق انطلاقًا من وادي العاصي إلى جبل لبنان والشوف وفلسطين وقبرص عدّة قرون. ولقد انتقل الموارنة من الجبال الشمالية جَنوبًا باتجاه الشوف وباقي المناطق على أربع مراحل. بدأت المرحلة الأولى عندما سمح لهم المماليك وآل عساف بسكنى كسروان عام 1291، ثم بالانتشار في الجبال بعد العام 1306، عندما طُرد الشيعة من مناطق عدّة كما جاء سابقًا.

والمرحلة الثانية كانت في ظل الأمراء الدروز ابتداء من القرن الرابع عشر. والمرحلة الثالثة كانت في القرن السابع عشر، عندما ازدهرت صناعة الحرير في جبل لبنان. ولكن اليد العاملة الدرزية لم تستطع تلبية الطلب المتزايد على الحرير اللبناني في الدول الأوروبية، ولذلك استقبل الدروز الفلاحين الموارنة وشجّعوهم على الهجرة إلى المناطق الدرزية مع أفراد عائلاتهم.

وبدأت الموجة الرابعة للهجرة المارونية إلى وسط جبل لبنان ثم جنوبًا حتى جَزّين وجوارها خلال النزاع الدرزي الداخلي ومعركة عين دارة عام 1711. إذ بعد تلك المعركة انحدر عدد السكان الدروز في الجبل وخسروا قسمًا كبيرًا من يدهم العاملة والمقاتلة. وقام الأمير حيدر الشهابي عام 1711 بتوزيع مراتب المشايخ و«المقاطعجية» في الجبل بعد معركة عيندارة، فحصل كثير من الموارنة على هذه الألقاب.

(1) Georges Corm, *Le Liban Contemporain Histoire et Société*, Paris, La Découverte, 2003, p. 21.

وبرغم استمرار المشيخات الدرزية، فإنّ الموارنة أصبحوا في القرن الثامن عشر الفئة الأكثر عددًا في جبل لبنان من الشّمال إلى جَزّين. وحتى في الشوف أصبحوا أغلبية وباتت بلدة دير القمر، عاصمة الأمراء الشهابيين، بلدة مارونية تفوق بعقلين، عاصمة آل معن، في السكان والثروة. ولم يكن الموارنة أصحاب أملاك وثروة وسلطة سياسية في بَدء اقامتهم في المناطق الجنوبية، ولكن بعد تحصيلهم المعارف وممارستهم التجارة وتَبوُّئهم المراكز المهمّة في الامارة، فتحت لهم الأبواب ليصبحوا أسياد الجبل. ولم يشعر الدروز بتاتًا بأيّ تهديد من الموارنة، لا بل كان الدرزي يعتبر الماروني أخًا له، حيث أشاد رحّالة فرنسي زار لبنان في عهد الأمير يوسف شهاب بانفتاح الدروز على الوافدين المسيحيين، الذي لم يقابل دائمًا بالمثل من الموارنة، وبتسامح الدروز الديني الذي كان «على تباين مع تعصّب المسلمين والنصارى»[1]. ولم يجد إقطاعيّو الجبل المتعدِّد المذاهب أيّ صعوبة في تقبل آل شهاب السنّة أمراء على لبنان.

وكان أساس ثروة الموارنة ازدهار الصناعة وخاصة الحرير، وقدوم المستثمرين بأموالهم من الداخل السوري. وقويت التجارة مع أوروبا نتيجة الروابط التي بناها الموارنة، وخاصة مع ايطاليا وفرنسا وانضمامهم باكرًا إلى الكثلكة عبر توحّدهم مع روما. كما أنّ فرنسا عيّنت أحد مشايخ آل الخازن قنصلاً على بيروت عام 1655، حيث استمرّ آل الخازن في هذا المنصب حتى 1758، ثم عَيّنت موارنة آخرين منهم غندور السعد[2]، أحد أجداد رئيسي جمهورية في القرن العشرين. وازدهر التعليم ما زاد من مهارة الموارنة في الاقتصاد ومن درايتهم في الحكم، فاعتمد عليهم الدروز والعثمانيون في شؤون الادارة والمال.

وشهد العام 1798 وصول الجيش الفرنسي بقيادة نابليون بونابرت إلى المشرق، واحتلّ مِصر لبضع سنوات ووصل إلى عكّا. وفي أوائل القرن التاسع عشر برزت مِصر كقوّة إقليمية، ورأى الأمير بشير الشهابي في قوّة مصر الصاعدة والمدعومة فرنسيًا رمزًا إلى قوّة يمكن أن تحلّ مكان العثمانيّين. ورغم أنّ محمد علي باشا والي مِصر

(1) كمال الصليبي، **تاريخ لبنان الحديث**، ص 43.
(2) كمال الصليبي، **تاريخ لبنان الحديث**، ص 42.

استمدّ شرعيته من الباب العالي مباشرة، إلّا أنّ ولاءه للسلطنة كان اسميًا، في حين كان هدفه، كغيره من حكام مِصر السابقين، أن يكون هو سلطان المشرق. ولقد قام بشير بعدّة زيارات إلى مِصر قرّبته من السياسة المصرية في المنطقة.

في العام 1831 هاجم الجيش المِصري بقيادة إبراهيم باشا بلاد الشام، وكان المصريون ينظرون إلى المشرق كمنطقة نفوذ تاريخي، اغتصبها منهم الاتراك عام 1516. واعتبر نصارى المشرق الجيش المصري صديقًا لهم، خاصة بعد وعد إبراهيم باشا بإلغاء القيود التركية على الأقليات وإعلان مساواتها مع المسلمين. وتقديرًا لدعم الأمير بشير رغب إبراهيم باشا تعيينه واليًا على بلاد الشام، ما يجعل إمارته أكبر من إمارة فخر الدين المعنيّ في أوجها. إلّا أنّ بشير رفض ذلك مفضّلاً احتفاظه بإمارة الجبل ومناطقها المحيطة. وكان الجيش اللبناني في مقدّمة معارك الجيش المصري ضد الأتراك[1].

استمرّ الحكم المصريّ عشر سنوات، فكان حكمًا متنوّرًا بإصلاحاته الادارية العديدة المستوحاة من فرنسا ومبادئ الثورة الفرنسية التي جلبتها حملة نابليون إلى مِصر. وفيما يقلّل البعض من أثر الحملة الفرنسية على مِصر نظرًا إلى قصرها، إلا أنّ النفوذ الفرنسي استمرّ بازدياد مُطّرِد مع حكم محمد علي الذي وثّق تحالفه مع باريس، وسعى إلى الاسترشاد بنصح الفرنسيين، وأرسل بعثات للتدريب العلمي والعسكري إلى فرنسا أحدثت أعمق الأثر في نهضة مصر في تلك الفترة[2].

لقد قام المصريون بإزالة معالم السلطنة العثمانية ـ نظام الملل الذي، وإن كان يعترف بالمذاهب والديانات، ولكنّه كان يميز فيما بينها مانحًا امتيازات لبعضها ومضطهدًا البعض الآخر خاصة المسيحيين والشيعة. فجلب الاصلاح المصري الخلاص من العبودية والاضطهاد تحت النير التركي وطوّر الإدارة بأسلوب دولة عصرية. هذه الاصلاحات المصرية كانت في صلب انطلاقة التحرّر المسيحي في

(1) سليمان أبو عز الدين، **إبراهيم باشا في سوريا**، القاهرة، دار الشروق، 2009. ص 107 ـ 141. صدر هذا الكتاب لأول مرّة عام 1929 في بيروت.

(2) مسعود ضاهر، **النهضة العربية والنهضة اليابانية تشابه المقدّمات واختلاف النتائج**، الكويت، عالم المعرفة، 1999. ص 85.

المشرق في التجارة والثقافة بشكل غير مسبوق. كما ساهمت مصر في زوال الذمّية والذلّ. إذ على صعيد الأحوال المدنية، استقدم المصريون قانونًا مدنيًّا فرنسيًّا جعل مسيحيّي سورية ولبنان مساوين للمسلمين في الحقوق والواجبات وليسوا ذمّيين[1] كما كانت حالهم تحت الأتراك. ولم يرض الكثير من المسلمين هذا الاصلاح (وعدم رضاهم هذا سيترك أثرًا سلبيًا جدًّا خاصة على مسيحيي سورية). كما أنّ تحسين وضع المسيحيين، أغضب الدروز الذين فقدوا الكثير من نفوذهم تحت حكم الأمير بشير، وتدهور وضعهم أكثر تحت المصريين.

وفرض المصريون سلطتهم المباشرة في الشؤون كافةً وطلبوا استعمال عملتهم بدل العملة العثمانية المتمثلة بالعملة الذهبية (الليرة وأصلها ايطالي «Libra»)، والفضية (**ريال** وأصلها فرنسي Royal)، والنحاسية (الغرش أو القرش وأصلها ألماني Groshen وتعني عملة معدنية سميكة). فاستمر اللبنانيون في استعمال العملة العثمانية، ولكنهم استعملوا العملة المصرية أيضًا (ومن هنا مفرد العملة «مصرية» والجمع «مصاري» في لبنان).

وبعد إخراج مصر من لبنان وسورية بالقوة عام 1840، عاش لبنان وسورية عشرين عامًا من الفوضى أدّت إلى حرب أهلية في لبنان والشام من 1858 إلى 1860 بنتائج سلبية خطيرة. فمن أصل عدد سكان بلغ 400 ألفٍ، سقط 33 ألف قتيل في المعارك أو ضحية الجوع والمرض (منهم 22 ألف مسيحي و 9 آلاف درزي وألْفانِ

(1) الذمّيون هم السكان غير المسلمين في الديار الإسلامية، ولذلك يعتبرون «في حماية» الدولة الإسلامية. في قرون الإسلام الأولى كان تعبير أهل الذمّة يستعمل ايجابيًا ليشير إلى أهل الكتاب من المسيحيين واليهود الذين يشاركون المسلمين في عدّة مسائل دينية منها عبادة الله ويقيمون في وسط المسلمين بسلام. وكان الفارق بين المسلم والذمي في تلك الفترة أنّ الأخير دفع جزية أو ضريبة لقاء الحماية في ظل الإسلام، في حين كان الجهاد في سبيل الله والدفاع عن ديار الإسلام واجب المسلم، الذي كان يحق له الالتحاق بجيش المسلمين. ولكن مع مرور الزمن، أصبحت كلمة «ذمّي» صفة سلبية وخاصة بعد الحروب الصليبية والتغلغل الأوروبي في الشرق الأوسط، ما سمح بقيام علاقات حميمة بين مسيحيي الشرق والممالك المسيحية. فأصبحت الأغلبية الإسلامية تشكّ في ولاء المسيحي وتعامله بسلبية وأحيانًا تمارس الاضطهاد الديني ضدّه كمنعه من ركوب الخيل، وارتداء ألوان معينة، وصولاً إلى حرمانه من الحقوق المدنية. ولئن استمرّت هذه المعاملة السلبية عدّة قرون، أصبح لكلمة ذِمّي في القاموس اللبناني ذكرى مؤلمة مرتبطة بالنير التركي.

من المسـلمين). كما أصبح 100 ألف مواطن من المهجّرين، و 50 ألفًا تركوا لبنان بشـكل دائم وهاجروا إلى مصر وأميركا وبلدان أخرى. وتواصلت الهجرة حتى بلغ عدد الذين غادروا لبنان مئة ألفٍ أغلبيتهم الساحقة من المسيحيين[1].

عهد المتصرفية

لقد انعقد مؤتمر دولي في بيروت في أيلول 1860، أنهى الحرب وخرج بنظام المتصرّفية لجبل لبنان، استمرّ 51 عامًا[2]. وشكّلت إدارة جبل لبنان الجديدة فرصة للسـلام والنهوض. ففي فترة المتصرّفية من العام 1861 وحتـى 1914، تمتّع جبل لبنان بمدَّةٍ طويلة من السـلم الأهلي والازدهار، كانت الفُضْلى في كل تاريخ لبنان الحديث. فبدأت دويلة جبل لبنـان بالنُّضْج في العَقد الأول من القرن العشـرين، وخاصة مع ظهور جيل جديد من اللبنانيين الذين وُلدوا في كنفها، وبدون رواسب المجتمع القبلي الذي ساد قبل المتصرفية.

وكانت فرنسـا تمارس ضغوطـًا على البـاب العالي لمنح لبنـان المزيد من الامتيازات وأدوات الحكـم الذاتي. ولكنّ انـدلاع الحرب العالميـة الأولى في أوروبا، ودخول السـلطنة العثمانية هذه الحرب إلى جانب ألمانيا عام 1914، أدّيا إلى نهاية دويلة جبل لبنان. وفي فترة الحرب عانى سـكان لبنان ويلات استمرّت حتى 1917 فهلك عشرات آلاف المواطنين من المرض والجوع. ومن هذه الويلات غَزْو الجراد، وحصار بحري بريطاني، وحكم عسـكري مباشر فرضه أحمد جمال باشا، ومصادرة الجيش العثماني للمواد الغذائية والعملات المعدِنية وفرضه العملة الورقية. ولم يصمد الجبل المغلق أمام هـذه المصاعب غير العادية، وخاصةً إقفال البحر في وجه الاسـتيراد، وتَعذُّر زرع مـا يكفي من الحبوب والمـواد الغذائية. وبرغم أنّ الزراعة وإنتاج الحرير كانا نشـاط سكان جبل لبنان الرئيس، إلّا أنّ كمية الغذاء المنتجة محليًا لم تُلَبِّ حاجة أكثر من ثلث السكان، في حين وقع الآخرون في الفقر والمجاعة.

(1) كوثراني ص78.
(2) كمال الصليبي، **تاريخ لبنان الحديث**، ص 147 ـ 148.

دولة لبنان الكبير

بعد هزيمة السلطنة العثمانية عام 1918، وضعت عصبة الأمم (المنظمة الدولية التي سـبقت منظمة الأمم المتحدة) المنطقة تحت الانتداب الفرنسـي البريطاني، الذي قسّـمها إلى مقاطعات جِغرافية بموجب اتفاقية سـايكس بيكو. فكان لبنان وسورية من نصيب فرنسا. وبدعم الفرنسيين، سعت شخصيات مسيحية لبنانية إلى توسيع كيان الجبل، «Le Petit Liban»، وخلق دولة قادرة على الحياة. فأسفر التعاون الفرنسي مع مسـيحيي لبنان عن ولادة دولة لبنان الكبير «Le Grand Liban» يتمتع بمزايا جمّة، منها تضاعف عدد السـكان من 300 ألف نَسمة إلى 600 ألف، وضم مدن تاريخية هامة (بيـروت وصيدا وطرابلس وصور) ومسـاحات زراعية خصبة (البقاع وعكار وبلاد بشـارة). واسـتبدلت بالعملة العثمانية عُملةٌ جديدة من بنك سورية ولبنان الفرنسي عام 1924.

النهضة العمرانية والتربوية

كانت بيروت، خاصة منذ أواسـط القرن التاسع عشـر، تنمو وتزدهر وترتبط عضويًا بالمتروبول الاقتصادي الأوروبي. حتى أصبحت مركزًا ماليًا وتجاريًا عالميًا في القرن العشـرين، مع تراكم هائل للتطوّر الغربي نتيجة النفوذ التجاري والثقافي والتعليمي والسياسي الذي تمتعت به فرنسا وانكلترا ودول أوروبية أخرى.

في العام 1839، إبّان الاحتلال المصري، وصل عدد سكان بيروت إلى 15 ألفًا، لتصبح المدينة الرابعة في المشـرق من حيث التعداد السكاني، والأولى من حيث حجم المرفأ وحداثته وشبكة المواصلات. وفي تلك الفترة أيضًا أخذ عمران المدينة يمتدّ خارج وسطها الضيق، وخاصة شرقًا، حيث بنى المصريون قاعدة عسكرية ومستشـفى تضم قسـم الحظر (الكرنتينا). كما أنّ الأوروبيين بدأوا التعاون مع أصحاب الرسـاميل من المواطنين لبناء فنادق ووسائل ترفيه غرب المرفأ أيضًا باتجاه باب إدريس وزقاق البلاط وحي الزيتونة، فيما بقيت مِسـاحات أخرى وعرة أو بقع زراعيـة انتظرت عقودًا قبـل أن يصلها عمران المدينة المتمدد.

ومع مغادرة أساطيل الحلفاء عام 1840، ابتدأت بيروت مرحلة نهضة عمرانية وثقافية وازدهار اقتصادي وتجاري. وبعد حرب 1860، كانت بيروت تشـهد افتتاح مصارف وفنادق ومؤسسات تجارية.

لقد تطوّر نشـاط البيـوت المالية الصغيرة إلى نشـاطات بنكيـة حديثة وَفقًا للشروط الأوروبية. واستثمر الفرنسـيون أموالهم في تأسيس «البنك العثماني» في بيروت عام 1856، حيث احتل ابتـداء من العام 1863 مبنى جميلاً في حي الزيتونة على كورنيش بحري جديد يبعـد ثلاثة كيلومترات عن بيـروت القديمة، وكذلك افتتح فرع لبنك «كريديه ليونيه» الفرنسي عام 1875.

وعام 1867 افتتح مبنى بلدية بيروت في وقت كانت المدينة تتفوق في الحركة الاقتصادية والعمران ليس على الجبل والسـاحل فحسـب، بـل على كل العمق السـوري. وواصلت بيروت تمدّدها غربًا بعيدًا عن المرفأ ومحيطه القديم وصولاً إلى بريّة رأس بيروت الوعرة والبعيدة عن خطوط المواصلات التي تربط طرابلس بصيدا، وشرقًا باتجاه تلال الأشرفية. وأقام في تلك الأحياء الجديدة، رأس بيروت والأشرفية، الأغنياء من تجار مسـيحيين وكبار موظفي الادارة العثمانية المسلمين وأثرياء مسلمين.

وناحية أخرى أَسـهَمت في ازدهار بيـروت، وميَّزت جبل لبنـان من محيطه الجِغرافي هي انتشـار التربية والتعليم. فقد حصلت نهضة تربوية كبرى منذ أواسط القرن التاسـع عشـر. وإضافة إلى تأسـيس مدارس مارونية ومدارس لارسـاليات كاثوليكية (اليسـوعيين واللعازريين) تكاثرت المدارس الأورثوذكسـية. فأُنْشِـئت مدارس في الكورة وبيروت كمدرسـة الثلاثة أقمار، ومدرسـة زهرة الإحسان. كما أسّس مسـلمو بيروت جمعية المقاصد الخيرية الإسـلامية لنشر التعليم في أوساط الشباب المسلم، وفتحت مدارس في مدن الساحل كافةً. وبلغت نسبة التعليم قممًا جديدة عـام 1900 عندما أصبح عدد المـدارس في لبنان يفـوق 650 [1]، في حين أصبح لبنان أكثر مناطق السـلطنة العثمانية تقدمًا في انتشار التربية والتعليم، وباتت القراءة والكتابة منتشـرة، وأصبحت المرحلة الابتدائية مفتوحة لمن يرغب. ووصل

(1) Tabitha Petran, *The Struggle Over Lebanon*, New York, Monthly Review Press, 1987, p. 31.

عدد المطبوعات في بيروت في منتصف القرن التاسـع عشر 55 (40 دورية شهرية و 15 جريدة يومية)، في حين كانت عدّة مطابع تصدر الكتب الجديدة بشكل منتظم.

وازدهرت كذلك مؤسسـات التعليم العالـي، ففي العام 1866 أسّسـت بعثة بروتسـتانتية أميركية الكلية السورية البروتستانتية وسـط أراضٍ زراعية ووعرة في رأس بيروت، أصبحت فيما بعد جامعة بيروت الأميركية، واحتلّت مِسـاحة عقارية واسـعة في تلك الناحية، ما أدّى إلى ارتفاع أسعار الأراضي لتكون الأعلى في كل لبنان فيما بعد. وساهمت المؤسسات والإرساليات الأميركية والانكليزية في نشأة الطائفة البروتستانتية حيث اعتنقها كثيرون من مسيحيي لبنان وسورية، ممن درسوا في مدارسـها أو عملوا مع الأميركيين والانكليز في نشـاطات أخرى، واكتسـب بعضهم شهرة واسـعة. ولم يخلُ الأمر من التنافس بين البروتستانت والكاثوليك، حيث أسّس اليسوعيون الفرنسيون مؤسسة تعليمية شرق المدينة قرب الأشرفية عام 1875، أصبحت جامعة القديس يوسف فيما بعد. وواصلت الارساليات والجماعات المحلية عملية تأسـيس المدارس ونشـر التربية والتعليم طوالَ النصف الثاني من القرن التاسـع عشـر، وخاصة في موادّ القانون والطب والفنون والهندسة. ولكنّ البعثات الأجنبيـة اختلفت فـي توجهاتها، ففيما ركـزّت البعثـات الأميركية في الاخلاقية البروتستانتية التي ألهمت الروّاد الأميركيين الأوائل، كان محور البعثات الفرنسـية ولا سـيما اليسـوعية تفوّق الروحية المسـيحية التي ألهمـت التراث الكولونيالي الفرنسي والتهذيب والتأديب النفسي الذي طبع الآباء اليسوعيين.

شَمَل الازدهار شـبكة المواصلات، حيث أنجز مسـتثمرون فرنسيون بناء طريق بيروت دمشـق لعربات الخيل عام 1857، في حين تولى رجال أعمال بالشـراكة مع فرنسـيين، بناء مرفأ جديد في بيروت مكان الحوض القديم، بات جاهزًا للعمل عام 1892، كما دشّنت سكّة الحديد من بيروت إلى دمشق والعمق السوري عام 1895 [1].

ولقد اعترفت الحكومة العثمانية بأهميـة بيروت فجعلتها عام 1888 عاصمة لولاية كبرى هـي ولاية بيروت، امتدت على مِسـاحة 30 ألف و 500 كلم مربع من اللاذقية شمالاً وحتى عَكّا جَنوبًا، ضمّت مدن طرابلس وصيدا وصور وعكا،

(1) كمال حمدان، **الأزمة اللبنانية**، بيروت، دار الفارابي، 1998، ص 80.

بعدد سكان ناهز 900 ألف نَسمَة. ويلاحظ غرابة حدود هذه الولاية التي كانت، عبارة عن شريط ساحلي رفيع للغاية، محافظة من الحكومة العثمانية على تعهداتها للنظام الخاص بجبل لبنان الذي وقّعته الدول الكبرى عام 1863 ومهّد للمتصرفية. ولقد ازداد عدد سكان مدينة بيروت من 80 ألفًا عام 1865 إلى 136 ألفًا عام 1908.

وهكذا اقترنت مدينة بيروت في عقول الأوروبيين وسكان البلاد بالتجارة التي حقّقت الثروة والجاه والثقافة لأصحابها. وبدا تجّار بيروت منهمكين في السعي وراء جني المال وانجاز الصفقات المربحة بصرف النظر عن الجنسية أو الاثنية أو الدين للطرف الذي يتعاملون معه. وأصبح التاجر نَموذَج الشخص الذكي الذي يجيد عدة لغات: العربية والفرنسية والانكليزية والاسبانية والايطالية والتركية والأرمنية والروسية واليونانية. حقًّا، لم يكن معقولاً أن يكون تاجرًا مشرقيًا ناجحًا بدون معرفة ثلاث من هذه اللغات على الأقل.

وقد يعجب المرء كيفية إتقان التجّار ونخب هذه المدينة الصغيرة لهذا العدد من اللغات والخبرات في عالم التجارة. وهذا ليس لغزًا. فاللغة العربية هي اللسان الأمّ لسكان المشرق، في حين كان قسم من السكان المحليين ينطق الأرمنية واليونانية والتركية كلغة أمّ بصفتهم أيضًا رعايا السلطنة. كما سمح انتشار المدارس ومعاهد الارساليات الفرنسية والانكليزية والمسكوبية في تعلّم اللغات الفرنسية والانكليزية والروسية. أمّا بالنسبة إلى اللغة الايطالية، فثمة سببان لانتشارها وشعبيتها في المشرق. الأول هو قِدَم التجارة الايطالية مع المنطقة منذ قرون، وإقامة التجّار الطليان في المدن الرئيسة خاصة في بيروت وحلب والاسكندرية بشكل دائم. والسبب الثاني هو العلاقة الخاصة بين الإمارات الايطالية والكنيسة الكاثوليكية في روما مع موارنة جبل لبنان، التي أدّت عام 1584 إلى اقامة مدرسة في روما وتخصيص منح لشباب الموارنة للقدوم إلى روما وتَلَقّي المعارف الثيولوجية وغيرها، ودائمًا باللغة الايطالية. فكان التاجر اليوناني أو الايطالي يشعر أنّه في بيته وبين أهله في بيروت، وكذلك التاجر المشرقي الذي يزور البندقية أو فلورنسا أو ليون بهدف الربح والتجارة.

ولادة الفكرة اللبنانية

لم يكن توجّه اللبنانيين واضحًا في بداية الانتداب حول مستقبل البلاد. فكانت ميول بعض الشخصيات اللبنانية المقيمة في مصر الدعوة إلى كيان يضم لبنان وسورية ويحفظ خصوصية لبنان. وقاد هذه الدعوة شكري غانم وجورج سمنة. وكان لهذا التيار فروع متعدّدة في مصر وأوروبا وأميركا، وضمَّ شخصيات معروفة أمثال بترو طراد، وجِبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة.

أمّا الاتجاه الثاني، فكان يفضّل دولة تقوم على خصوصية لبنان وبما بات يُعرف بـ«الفكرة اللبنانية». وهذا الاتجاه الثاني انقسم بدوره أيضًا إلى فئتين:

الفئة الأولى كانت جماعة من الفرنكوفيليين المسيحيين أصدقاء فرنسا، حصّلوا تعليمًا فرنسيًا وكانوا الأكثر عددًا من كل التيارات الأخرى، تدعمهم الكنيسة المارونية، وتربطهم بالمصالح التجارية الفرنسية مباشرة. وكان هدف هؤلاء ليس الإبقاء على الانتداب الفرنسي فحسب، بل توسيع الجبل ليضمّ جزءًا من البقاع ومدينة بيروت على أن يصبح لبنان يومًا مقاطعة فرنسية.

والفئة الثانية فَضَّلت فكرة لبنانية شاعرية صغرى ـ إقامة إمارة الجبل المسيحي بحماية فرنسية ـ دعَمَها غلاة اللبننة من أمثال فردينان تيّان الذي رأى أنّ لبنان فرنسي اللغة والانتماء، وأنّ سكانه مسيحيّون وأنّ الموارنة منهم خاصة، فرنسيّو القومية منذ فجر التاريخ. وطالب تيّان بإلحاق لبنان بفرنسا كمحافظة département شبيهة بالجزائر على أن يخيّر سكانه من غير المسيحيين بين تعلم اللغة الفرنسية أو المغادرة.

وفي مواجهة هذين الاتجاهين كان ثمّة طرف نقيض للجهتين يدعو إلى أمّة إسلامية أو أمّة عربية وإلى محاربة الاستعمارين الفرنسي والبريطاني.

وهكذا انقسم اللبنانيون إلى أربعة تيارات: بين (1) دعاة إلى وحدة إسلامية أو (2) وحدة عربية أو (3) وحدة بلاد الشام أو (4) خلق كيان لبناني.

بعد الحرب العالمية الأولى، ولئن اعتبر المسلمون المحيط السوري الأوسع وطنهم، وآمن كثيرون منهم بأمّة عربية أو إسلامية أكبر، شكّل كسبهم لمصلحةِ الفكرة اللبنانية تحدّيًا كبيرًا لدعاة الفكرة اللبنانية. ففي مواجهة حسّ الكثيرين في

الانتماء إمّا إلى «وطن سوري» أوسع أو إلى مشــروع عربي يضم الجزيرة العربية وبلاد الشــام والعراق، كان مفهوم «الفكرة اللبنانية» يفصــل لبنان عن تراث عربي مشــترك، ويُبرز جذورًا لبنانية خالصة، تعود إلى الفترة الكلاسيكية التي تشبه تلك التي عاشتها بلاد الاغريق القديمة.

وما جرى أنّ التيار اللبنانــي الأول المذكور أعلاه كان الأوفر حظًّا لأسـباب عديدة. فكان يطوّر مضمون مشــروعه باســتمرار حتى خرج بفكرة تحبّذ توسـيع الجبل ليصبح «دولة لبنان الكبير» يكون مستقلًّا عن فرنسا. ومن آباء هذا المصطلح المنقّح بولس نجيم الذي وضع تعليلاً عام 1908 لقيام كيان سياســي كان موجودًا بالقوة في عهد الإمارة ـ المعنية والشهابية ـ حتى «حجّمه» الحكم الذاتي في عهد المتصرفية، ويحتاج لبنان الجديد إلى الاقتصــاد الوطني ليكون صالحًا للحياة، ما يعني ضمّ بيروت والساحل والمناطق الزراعية شرقًا وجنوبًا.

كما كان من أبرز دعاة هذه الفكرة في تلك الفترة يوســف السودا وأنطون الجميّل (وهما من بكفيا) اللذان أسســا في القاهرة تنظيــم «الاتحاد اللبناني» الذي قام باتصالات سياســية دِبْلوماســية لافتة. وأعجب ميشــال شيحا بهذا التوجّه ـ وكان عضوًا في نادي «الاتحاد اللبناني» في القاهرة ـ بعدما قرأ مذكرة يوسف السودا **في سبيل لبنان**، فتعاون مع هكتور خلاط على ترجمتها ونشرها إلى الفرنسية.

ويُعتبر النص الذي وضعه الســودا عصارة «الفكرة اللبنانية» المنقّحة وكما تبلورت فيما بعد، وملخصها أنّ لبنان يتمتــع بحدود طبيعية تاريخية تضمّ إلى جبله، البقاع والساحل وعكّار، ويمتد تاريخه إلى الزمن الفينيقي وعهد الإمارة. لقد فسّر يوسف السودا (عشــوائيًا على الأرجح بسبب وجود تفسيرات أخرى) مراحل تاريخ الجبل بأنها كانت «سعيًا دائمًا نحو الاستقلال»، وأنّ بشير شهاب هو «أبو الاســتقلال» وأن حرب عــام 1860 كانــت نضالاً وطنيًــا لبنانيًا ضد الاحتلال العثماني، وأنّ تدخل الدول الأجنبية منذ ذاك، لا ســيما فرنسا، كان للدفاع عن استقلال لبنان[1].

(1) جورج هارون، **أعلام القومية اللبنانية رقم 1: يوسف السودا**، الكسليك، م. ب. الكسليك، 1979.

ولقيت هذه الدعوة دعمًا واســعًا، فكان من أبرز دعاة كيان لبناني موسّع إميل اده وبشارة الخوري وميشال شــيحا وأوغست أديب وغيرهم، فيما ذهب يوسف الســـودا وبولس نجيم خطوة إضافية بالدعوة إلى استقلال لبنان أيضًا عن فرنسا.

ومع انتصار منطق الكيان الموسّع وولادة دولة لبنان باشراف فرنسا عام 1920، خســر الذين دعوا إلى الكيان الصغير (جبل لبنان) أو الكيان الأكبر (دولة ســورية ولبنان) حُجّتهم وقبلوا بالكيان الجديد.

ومنذ العشرينيّات عملت نخبة ثقافية وتجارية في بيروت على تطوير الفكرة اللبنانية بما هي انتماء إلى «أجدادنا الفينيقيّيــن»، ودور لبنان الاقتصادي بما هو استمرار فينيقي للنشاط التجاري والخدماتي والعلاقة مع البحر. ورغم أنّ نشاط النخبة صبّ في تمييز لبنان من محيطه العربي تدعيمًا لاستقلاله، فقد كان هدفها أبعد من توسيع الكيان في ظل فرنسا. إذ بعد سنوات بدأت النخبة تسعى لتحقيق الاستقلال عن فرنسا وإنهاء الانتداب بســبب ارتباط مصالح اللبنانيين بالمحيط العربي، ولأنّ فرنســا كانت تريد السيطرة على الأســواق المحلية وقمع النهضة الاقتصادية الوطنية لمصلحة تجّارها وشــركاتها. وفهم تجّــار بيروت هذا الأمر، وأنّ فرنســا ليســت «الأم الحنون» ولا منقذة المســيحيين، بل هي قوّة امبريالية تسعى إلى الهيمنة وفرض التبعية على مستعمراتها لإغناء الطبقة التجارية والمالية في باريس وليون. ولن يكون أي فرنكوفيلي لبناني في أفضل الأحوال سوى تابعٍ ذليلٍ إذا اســتمرّ الانتداب. فقد ســيطرت البضائع الفرنســية على أســواق لبنان وســورية، وفرض الانتداب ضرائب كثيرة أنهكت المكلف اللبناني والســوري، كانت تحوّل إلى الخزينة في باريس.

ومن تبريرات فرض الضرائب كان تمويل ادارة الانتداب، وتسديد ديون الدولة العثمانية لفرنســا ومصالحها، عبر تحصيل أموال من ولايات السلطنة السابقة. كما أنّ اتفاق سايكس بيكو الذي عقدته فرنســا مع الانكليز عام 1916، تضمّن تقاسم مصالح النفط في شمال العراق بالاتفاق مع الولايات المتحدة[1].

(1) مسعود ضاهر، ص17.

أساليب فرنسا السلبية هذه كانت في صلب الأسباب لسعي النخب المحلية لإنهاء الانتداب، ما سمح بوحدة بين اللبنانيين وأخذت الشخصيات تطالب بالاستقلال. ويرى المؤرّخ روجر أوين أنّ اقتطاع الفرنسيين لبنان الكبير عن محيطه الداخلي الطبيعي عزّز هيمنة مدينة بيروت المالية والتجارية على الجبل، وأطلق اليد العليا لنشاط اقتصادي سوف تخضع فيه الزراعة والصناعة اطرادًا للمال والتجارة[1]. ولم يكن ميشال شيحا يؤيد الكيان الموسّع بشكل اعتباطي عمومي، بل رأى أنّ استعمار فرنسا للبنان ليس لمصلحة اللبنانيين «بل لمصلحة قلّة من طلاب المناصب والوظائف بين اللبنانيين وقبضة من الرأسماليين الاحتكاريين الفرنسيين الجشعين»[2].

لمنح بعد ثقافي للفكرة اللبنانية، أسّس شيحا «الندوة اللبنانية» عام 1946، وتولى رئاستها ميشال أسمر فعقدت 500 ندوة خلال 25 سنة. كما أسّس شيحا «الجمعية اللبنانية للاقتصاد السياسي» مع شارل حلو وألفرد نقاش. وكانت مساهمة شيحا ودوره نقطة تحوّل في خلق لبنان جديد بعيدًا عن رومانسية الجبل والامارة اللبنانية. كما ساعد شيحا على إرساء فكرة لبنان أنّه بلد يطلّ على البحر المتوسط يرتبط بماضيه الفينيقي ويمتد في الانتشار اللبناني في العالم ويحظى نشاطه الاقتصادي بالأولوية و«مهمة لبنان» الاقتصادية كتقديس للمبادرة الفردية وطغيان قطاع الخدمات على الصناعة والزراعة وحريّة التجارة، حيث عارض أيّ تشجيع للصناعة الوطنية يكون على حساب حرية التبادل التجاري. ويرى كثيرون في شيحا «أحد المهندسين الرئيسيين للنظام السياسي والاقتصادي الذي أرسيت قواعده في العهد الاستقلالي الأول»، وأنّ فكره مارس تأثيرًا حاسمًا على الأجيال التالية، «إذ كانت أفكاره وطروحاته وشعاراته محرّكًا للفكر السياسي والاقتصادي اللاحق ومصدر إلهام العديد من تلامذته الذين احتلّوا المناصب الأولى في الدولة والادارة»[3].

---

(1) Roger Owen, Essays on the *Crisis in Lebanon*, p. 24, mentioned in Traboulsi p. 133.

(2) يوسف السودا، **في سبيل الاستقلال**، ذكره طرابلسي ص 21.

(3) فواز طرابلسي، **صلات بلا وصل**، ص 21.

خلاصة

موقع لبنان الاستراتيجي على الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط ومزيج سكانه الديني والمذهبي، وتاريخه العريق منذ زمن الفينيقيين، مرورًا بألف عام كان لبنان خلالها جزءًا من الامبراطورية الإغريقية ثُمّ الرومانية، جعله جسرًا بين الشرق والغرب بعد الفتح الإسلامي في القرن السابع الميلادي. ولقد استفاد لبنان من علاقاته مع أوروبا، ومن انتمائه إلى محيطه العربي والمشرقي، فأصبح مركزًا تجاريًّا أولاً ثم جاذبًا للمدارس المتنوعة. ومنذ البدء برز في لبنان مفهومان للوطن هما الفكرة اللبنانية والفكرة العروبية العلمانية. وحول الفكرة اللبنانية ظهرت فكرة اصغر دعت إلى لبنان الصغير وهو الجبل، والفكرة السورية ودعت إلى وحدة سورية ولبنان أو وحدة بلاد الشام. أمّا حول فكرة العروبة فكان ثمّة فكرة اصغر هي القومية السورية، وفكرة أكبر هي الأمة الإسلامية. ومع ولادة لبنان الكبير عام 1920، انتصرت الفكرة اللبنانية وكانت بذرة تأسيس الكيان وثقافته.

الفصل الثالث

لبنان في النهضة

يبدأ تاريخ لبنان الثقافي قبل مئة وخمسة وعشـرين عامًا، بعدما ثبتّت النهضة العربية المعاصرة أقدامها في أواخر القرن التاسـع عشـر وأوائل القرن العشـرين، فازدهرت دور العلم من مـدارس وجامعات، وتنوّعت مجـالات الإبداع من فكر وشعر وأدب ورواية. ولقد دُوّنت هذه المرحلة في عدد كبير من المؤلفات[1].

لقد مرّ المشـرق في مرحلة عُرفت بـ«عصر العرب الذهبي» واستمرّت 600 سـنة أي من العام 650 حتى 1250 على الأقل، وكانت بلاد الشام والعراق ومِصر مسارح هذا العصر. وأثمر العصر الذهبي العلوم والمعارف والآداب والفلسفة، مع الخلفاء الأمويين في دمشـق والأندلس ومع الخلفاء العباسيين عندما باتت بغداد عاصمة العالم لمدّة طويلة من الزمن، ومع الفاطميين والمماليك في القاهرة.

وقد يتساءل المرء عن دور الجزيرة العربية في العصر الذهبي، طالما أنّ أحداثه تمركزت في بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين ومِصر. والجواب أنّ الجزيرة العربية قدّمت للحضارة العربية ثلاثة عوامل للنجاح:

أولاً، اللغـة العربية التي بدأت لغة للقرآن والعبـادات ثم أصبحت لغة العلوم والمعارف لكلِّ الشعوب التي دخلتها جيوش العرب، من فرس وسوريين ومِصريين وترك وكُرْد وأرمن وإغريق.

ثانيًا، الديانة الإسلامية التي مهّدت لحضارات في آسيا وأفريقيا.

ثالثًا، إمبراطورية شاسعة امتدّت من المحيط الأطلسي حتى أواسط آسيا وجَنوبًا في أفريقيا وجزائر آسيا.

تمتّع العرب القدماء في الجزيرة العربية بخمس معارف أصبح اسمها في التراث «علوم الأعراب في عصور الجاهلية». وهذه المعارف هي:

(1) جبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، بيروت، بيت الحكمة، 1967.

- «القيافة»، في ما يحتاج إليه المسافر في تقفّي الأثر ومعرفة جِغرافية الصحارى والبوادي.
- و«العرافة» في ما يحتاج إليه المرء من معرفة الغيب والمجهول.
- و«الفراسة»، في ما يمكّن المرء من التفرّس في الوجه ومعرفة المكنون.
- و«الكيّ»، في ما يحتاج إليه المرء من علاج سبق عصر الطب عند العرب، فكل علّة جسدية أو مرض خبيث كانت النار علاجه الأول (من كيّ الحرق أو اللسعة أو مداواة النزلات الصدرية بكبسات النار).
- وأخيرًا، «كيد النساء»، فيما تحتاج الانثى في ذلك الزمن إلى الذّود عن نفسها تجاه الرجل المتفوّق جسديًا، والمهيمن اجتماعيًا واقتصاديًا، في عصر كان وأد الأنثى الرضيعة قيد الممارسة.

هذه المعارف البدائية في الفطرة العربية تطوّرت في عصر العرب الذهبي في بغداد ودمشق والقاهرة والأندلس. فالقيافة أصبحت علوم الجِغرافية والهندسة، والعرافة أضحت مدارس فلسفية وكلامية وفقهية، والفراسة أصبحت علومًا انسانية كانت أساس علم النفس، والكيّ كان أساس طبّ العرب الذي تعلّمته أوروبا عبر الأندلس وابن سينا. وكيدُ النساء أدّى إلى الإبداع الفني والايروسية حسب نظريات فرويد. ولم يكن التطوّر ممكنًا لو لم تمتزج الفطرة العربية والعقيدة الدينية بحضارتي الفرس والاغريق. وأصبح هذا المزيج بين الحضارات، من علوم الأقدمين وإبداع المجدّدين، أساس كل ما أعطاه العرب للعالم من فكر وعلوم من القرن السابع الميلادي حتى القرن الخامس عشر. إذ كان العرب والامبراطورية الإسلامية منطلق العلوم والمعارف للعالم كلّه.

أمّا كيف انتهى العصر الذهبي للثقافة العربية، فهناك ثلاثة أسباب:

- الحملات الصليبية 1099 ـ 1303، التي أدخلت المشرق في أتُون حروب متواصلة أنهكت المشرق وعطّلت الحضارة في ربوعه.
- الغزو المغولي وسقوط بغداد ـ عاصمة العرب والعالم في ذلك الزمن ـ عام 1258، وكان هذا الحدث هو الأكبر في نهاية العصر الذهبي للثقافة العربية.
- الغزو التركي العثماني عام 1516 والذي استمرّ حتى 1918.

رغم أنّ المغول حرقوا بغداد عاصمة العرب في عصرهم الذهبي عام 1258، ورموا مكتباتها في نهر الفرات، وقتلوا مئات الألوف من سكان بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين، إلا أنّ الحكم التركي كان أسوأ من المغول لأنّه دام 400 سنة، واعتمد التتريك ومنع يَقظة العرب من كبوة الغزوات والحروب. ولقد تدهورت الثقافة والحضارة في المشرق حتى كادت اللغة العربية تندثر في عصر انحطاط مديد شمل ظلامه سائر الحقول الفنية. ويصف نجيب حدّاد الحِقْبة العثمانية بقوله: «لم يأتِ على الشرق عصر فيه خمل الأدب وماتت همم الأدباء وفترت نفوس الكتّاب... ولا غرو أنّ الأدب قد تهدّم بنيانه ولغة البلاد قد ضاع مقدارها»[1].

لقد تخلّفت اللغة العربية ووصلت إلى درك مؤسف من الانحطاط الذي سبّبه الحكم التركي، حيث يتبيّن من النّموذَجين التاليين أخطاء لغوية فادحة تعكس لغةً مكتوبةً شديدة الارتباط باللغة المحكية لا تقيم للصرف والنحو اعتبارًا. وحتى رستم باز الذي كان مستشارًا للأمير بشير ويُعتبر من المؤرخين، كانت لغته متواضعة ومضحكة أحيانًا ومنها هذا النّموذَج عن موت الأمير:

«والأمير موضوع بأوضته التي مات بها في دار الرجال. فدخلتُ وقعدتُ مع الموجودين فيه فسألناهم كيف كان الأمير قالوا لم يكن جدّ عليه شيء بعد ما فارقته.. فِطِر حسب عادته وشرب قهوي وغليون توتون ونام وفاق وغسّل وطلب قهوي وفي الساعة الواحدة والنصف حضروا اتنين تليان ومن بعد ما تعشّوا طلبوا أن يروا الجثة»[2].

وفي الكتب المقدّسة تسلّلت اللغة الركيكة والعامية، ففي **كتاب المزامير** كلمة الناشر حول متعهّد طبعه خلت تمامًا من قواعد اللغة الصحيحة: «أمّا المعتني بهذا الكتاب وغيره هو الأب الموقّر خالي المطران سرجيوس الرزّي مطران الشام المحروسة الذي اجتهد وحمل هذه الحملة الثقيلة ووضع ذاته تحت دَين حتى استطاع يكمّل رستاق هذا الشغل لكيما أنّه يفعل أمر يكون في اصطلاح وخدمة البيعة المقدّسة».

(1) نجيب حداد، **منتخبات**، ص 51 ـ 54، ذكره جبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**.

(2) جبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، ص 25. رستم باز، **مذكرات رستم باز**. حقق نصها ونشرها مع مقدمة وحواش وفهارس **فؤاد أفرام البستاني**، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية، 1955.

وحتى أواسط القرن التاسع عشر كانت البيوت لا تزال خالية من الكتب، بعدما وصل عددها الملايين في عصر العرب الذهبي في بغداد وغرناطة وحواضر العرب الكبرى. فقد صُعِق الكونت فولني أثناء رحلاته في لبنان وسورية بظاهرة اختفاء الكتب ولم يرَ سوى مكتبة مار يوحنا في الشوير على فقرها. وحتّى بعد فولني بثلاثين سنة، زار رحالة إنكليزي يدعى «جون كارن» لبنان وسورية وفلسطين عام 1821 وأمضى فترة طويلة وكتب عملاً ضخمًا من ثلاثة مجلدات نشرها في لندن عام 1836، ووصف فيها حال البلاد الثقافية وأنّه «حتى قصور الأمراء ووجهاء المدن الكبرى خلت من الكتب تمامًا شأنها شأن بيوت زعماء الجبل. فلا يقام وزن للرغبة في القراءة وحتى لا يوجد رغبة في ذلك وإن وُجد الكتاب»[1].

بداية النهضة الثقافية

في أواخر القرن التاسع عشر بدأ عصر النهضة العربية الحديثة في الآداب والفنون، مع شعراء كمحمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم من مِصر، وخليل المِطران (1871 ـ 1949) من لبنان[2]. وأسّس هؤلاء لجيل أصغر سنًّا أكمل مسيرة تلك النهضة في الربع الأول من القرن العشرين، كجِبران خليل جِبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني ومي زيادة ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وطَه حسين وسواهم.

(1) Carne, John (1789-1844), *Syria, the Holy Land, Asia Minor, &c.*, illustrated by W. H. Bartlett and Thomas Allom, Publisher London, Paris, New York, Fisher, Son, & Co., 1836, p.128.

(2) وُلد خليل المِطران في بعلبك (حيث لا يزال بيته قائمًا) عام 1871 وتوفي في القاهرة عام 1949. تلقى المطران تعليمه بالمدرسة البطريركية في بيروت وتلقن اللغة على يد أستاذَيْه الأخوين خليل وإبراهيم اليازجي وأطّلع على أشعار فكتور هوغو وغيره من أدباء ومن مفكري أوروبا عندما هاجر إلى باريس. ومن باريس انتقل إلى مصر، حيث عمل كمحرر بجريدة **الأهرام** ثم قام بإنشاء **المجلة المصرية** وجريدة **الجوائب** اليومية. وخلال فترة إقامته أصدر ديوان شعر في أربعة أجزاء عام 1908، وترجم مسرحيات شكسبير وغيرها من الأعمال الأجنبية، وكان له دور فعال في النهوض بالمسرح في مصر. ونظرًا لجهوده الأدبية المميزة قامت الحكومة المصرية بعقد مِهرجان لتكريمه حضره جمع كبير من الأدباء والمفكرين ومن بينهم الأديب الكبير طَهَ حسين.

وميّز هذه النهضة لغتها العربية الحديثة بعيدًا عن الكلاسيكية القرآنية والمعلقّات وبعيدًا أيضًا عن الكتابة باللهجة الدارجة التي كانت سائدة في معظم المشرق العربي قبل 1860، والتي نراها مثلاً في المراسلات الرسمية للأمراء ولمشايخ جبل لبنان. كما ميّز هذه النهضة علمانيتها وكونيتها، فأنتجت أدبًا متأثّرًا بأوروبا، يغلِب عليه الحضّ على العلم والفكر المعاصر والابتعاد عمّا يُجزِّئُ المجتمع ويبعث على التعصّب.

كان الفضل الأكبر في إنقاذ اللغة العربية الحديثة من الاضمحلال يعود إلى مثقفي المسيحيين، حيث نجد أنّ كلَّ المراجع والقواميس وكتب النحو والاعراب والقواعد العربية التي وضعت العرب مجددًا في عالم المادة المكتوبة في بداية القرن العشرين، كانت من نتاج المسيحيين المشرقيين عامة، ولا سيما الرهبان وأصحاب المهن (إبراهيم اليازجي وبطرس البستاني وجرمانوس فرحات، الخ). ففي وقت كانت الحكومة العثمانية تواصل سياسة التتريك وتمنع التقدم العلمي، وفي وقت كانت فيه فرنسا تفرنس شَمال أَفريقيا بدون هوادة، وبالبطش أحيانًا، كان مسيحيّو لبنان وسورية يُنتجون مجلدات وموسوعات في الأدب العربي والأبحاث والتواريخ واللاهوت.

وما كان عصر النهضة العربية في نهاية القرن التاسع عشر لينطلق إلا على أكتاف المسيحيين أمثال بطرس البستاني وأحمد فارس الشدياق ورئيف أبي اللمع وأنطون الجميل وآخرين. وقد انطلقت هذه النهضة في مصر أيضًا على أكتاف بنيها ولكن أيضًا بمساهمة هامة جدًّا من المهاجرين المسيحيين من لبنان وسورية في أميركا. فانتشرت الصِّحافة المكتوبة والأعمال الأدبية هناك كتأسيس صحف مصر الرئيسة **المقطم** و**الأهرام** (الأخوة سليم وبشارة تقلا ويعقوب صرّوف وفارس نمر) واعادة الاعتبار إلى تاريخ العرب (جرجي زيدان وأمين الريحاني)[1]. وكان من المسيحيين من أصبحوا من عمالقة الأدب العربي في القرن العشرين كجِبران خليل جِبران وميخائيل نعيمة ومارون عبّود.

(1) مسعود ضاهر، **هجرة الشوام: الهجرة اللبنانية إلى مِصر**، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية، 1986. أعيد نشره عام 2009، القاهرة، دار الشروق.

في معنى النهضة

النهضة هي الولادة الثقافية والحضارية الجديدة للعرب منذ نهاية القرن التاسع عشر، التي بدأت خصوصًا في مصر ولبنان وسورية ثم في البلدان العربية الأخرى. وهي أيضًا مرحلة فكرية جديدة للحداثة والإصلاح، وليس لها تاريخ تنتهي به. أي أننا ما زلنا نعيش عصر النهضة في القرن الحادي والعشرين رغم الانتكاسات.

ودلائل حصول النهضة هي:

1. الآداب العربية الحديثة
2. الإعلام والصِّحافة: الجرائد والمجلات والراديو والتيلفزيون
3. اللغة العربية الحديثة
4. تحرير المرأة
5. السينما والمسرح
6. الموسيقى والغناء
7. الفكر العلماني والمدني في السياسة.

للمفارقة التاريخية فإنّ من دوافع نهضة العرب كان التحدّي الحضاري الأوروبي الذي بدأ عسكريًا عام 1798 بحملة نابليون على مصر ثم بغزو فرنسا للجزائر عام 1830 وبدء استيطانها، واحتلال بريطانيا لمصر عام 1870. وقد تشاركت الدولتان بريطانيا وفرنسا في الهيمنة على الحكومة المصرية عام 1877 بحجّة ديونِ الخديوي. وهكذا كان الاحتلال الفرنسي والبريطاني يمتد كالنار في الهشيم في العالم العربي: فاحتلت فرنسا تونس عام 1881 وبدأت بريطانيا استعمار مصر مباشرة عام 1882. ثم احتلت إيطاليا ليبيا عام 1911 وامتدّ الاحتلال الفرنسي من الجزائر ليشمل المغرب بمشاركة إسبانيا. فما إن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها عام 1918 حتى كانت معظم الدول العربية بما فيها لبنان وسورية والعراق وفلسطين والجزيرة العربية تحت السيطرة البريطانية الفرنسية. ولقد ناضل العرب لعدّة عقود حتى حصلوا على استقلال بلادهم من الغرب بعد الحرب العالمية الثانية.

عصر النهضة

كان للنهضة نواة مثلثة هي بيروت - حلب - القاهرة، ثم انتشرت في دنيا العرب. وسبق ولادتها بعقود انتشار الطباعة حيث كانت مدينة حلب رائدة في الطباعة العربية وآلات الطباعة بقيادة رجلي دين مسيحيين هما الأب آثاناسيوس دبّاس والأب عبدالله زاخر، وذلك عام 1706 فكان أول كتاب يظهر في حلب باللغة العربية هو الكتاب المقدّس. ثم انتقل الأب زاخر إلى جبل لبنان حيث أنشأ مطبعة في بلدة ضهور الشوير عام 1732، وطوّر مطبعته بأحرف عربية يمكن رصفها بسرعة، وطباعة عدد أكبر من الكتب. ومن هذه البداية المتواضعة انتشرت المطابع باللغة العربية ومعها الكتب العربية لأول مرّة منذ قرون في لبنان وسورية.

ورافق انتشار المطابع والكتب نهضة الصِّحافة والإعلام. فكانت مِصر رائدة في الصِّحافة العربية والجرائد والدوريات الأسبوعية والشهرية والفصلية. وكان نابليون بونابرت هو أول من نشر جريدة باللغة العربية هي **التنبيه** عام 1800. كما أمر والي مصر، محمد علي باشا، بتأسيس جريدة **الوقائع المصرية** عام 1828. أمّا الجرائد ذات الملكية الخاصة فقد ظهرت الأولى في مدينة حلب عام 1855 وهي **مرآة الأحوال** لصاحبها رزق الله حسّون، وخلال سنوات صدرت في حلب أكثر من عشر صحف يومية. وعلى السِّياق نفسه للمطابع والصحف والكتب والمجلات، انتشرت المكتبات العامة.

بيروت والقاهرة

نستعرض هنا صعود بيروت والقاهرة - النواة الأساسية لعصر النهضة العربية من 1798 إلى 1900. فبعدما سيطرت فرنسا على مصر عام 1798 واستتبَّ لها الأمر في إدارتها، أمر نابليون بحضور بعثة علماء وأصحاب اختصاص ومهندسين وفنانين من فرنسا لوضع دراسات تفصيلية عن مصر. ومما أنجزته هذه البعثة تقرير ضخم من آلاف الصفحات بعنوان «وصف مصر» *Description de l'Egypte*.

لقد أُعجب المصريون بالفرنسيين وولدت في أوساط المثقفين المصريين رغبة في بعث تاريخ مِصر وحضارتها ورغبة في التعرف إلى الفنون والثقافات

الأوروبية. وأرسل محمد علي باشا (حاكم مصر من 1805 إلى 1848) بعثات دراسية إلى باريس للتدرب على الطب والشؤون العسكرية والهندسة والتكنولوجيا. وانتشرت منذ عام 1823 المطابع العربية في مصر، كما انتشرت المدارس الابتدائية والتكميلية وخاصة في عهد الخديوي إسماعيل الذي شهد عهده حملات محو الأمية والسعي إلى التحصيل المدرسي. وكذلك انتشرت المعاهد العليا الأوروبية وبعضها كان مصريًّا. وفي الثلاثينيّات نشر كتاب الشيخ رفاعة الطهطاوي **تخليص الإبريز في جمال باريز**. وفي 1869 دشّنت مصر افتتاح قناة السويس، وسط احتفالات ضخمة، حضرها الملوك والرؤساء، تضمنت افتتاح دار الأوبرا في القاهرة، وتقديم عرض **أوبرا عايدة**.

سبقت بيروت القاهرة في ظاهرة انتشار المدارس بعقود، كما انتشرت المدارس باكرًا في القرى وفي بلدات جبل لبنان إلى جانب بيروت. وكذلك سبقت بيروت القاهرة في ميدان اللغات. إذ إلى جانب تعليم اللغة العربية، انتشرت في لبنان بكثافة ظاهرة تعليم اللغات الأوروبية الرئيسة: الفرنسية والانكليزية والايطالية والروسية.

ومن أبرز قادة النهضة في بيروت كان ناصيف اليازجي وبطرس البستاني. فدعا اليازجي إلى عودة العصر الذهبي للعرب، كما كان قبل ألف سنة، وكتَبَ مجلدات من الأدب والشعر والثقافة العامة، وكان غزيرًا في محاضراته كالشلال، وبلغة عربية متينة وعالية. وكان بطرس البستاني يتقن تسع لغات وغزير الانتاج، ووضع قواميس وكتبًا وموسوعات، وقدّم ترجمة **الكتاب المقدس** بلغة عربية رصينة، وكذلك **محيط المحيط للغة العربية وقطر المحيط**. كما أنّ أحمد فارس الشدياق كان أيضًا من قادة النهضة الأوائل في لبنان.

وبسبب جوّ الحريات النسبي والعمران الاقتصادي في مصر، انتقل ألوف اللبنانيين والسوريين والفلسطينيين إليها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فيما عُرف بـ«هجرة «الشوام» حيث أبدعوا في الأدب والفنون والشعر والصِّحافة وأسّسوا كبريات الصحف والمجلات في القاهرة.

المدارس والمطابع

كان تأخّر الطباعة والتخلّف العقلي المتنكّر للمطالعة والتثقّف وسياسة التتريك البشعة التي اتبعتها السلطات وراء الانحطاط الطويل.

ولذلك لم ينهض التعليم وتنتشر المطالعة قبل انتشار المطابع والمدارس. وبعد طباعة الكتب أخذت الحكومات والجمعيات والمؤسسات الدينية والمدنية تجمعها وتحفظها، ثم بدأ الأفراد في اقتناء الكتب باللغات العربية والأجنبية.

ومن أشهر المدارس التي أسّستها الارساليات الكاثوليكية، مدرسة عينطورة (1734)، ومدرسة غزير، ومدرسة راهبات مار يوسف للبنات (1845)، ومدرسة راهبات المحبة للبنات، وجامعة مار يوسف (1874). ومن أهمّ مدارس الموارنة كانت مدرسة الحكمة في بيروت التي أسّسها المطران يوسف الدبس (وجاء جبران خليل جِبران من أميركا ليدرس فيها عام 1897، وكانت سببًا في إبداعه العربية). كما كانت مدرسة عين ورقة من المدارس المهمة حيث كانت ديرًا باسم مار أنطونيوس فجعلها البطريرك يوسف أسطفان عام 1789 مدرسة وأصبحت في القرن التاسع عشر «أم المدارس الوطنية في هذه البلاد»، وَفق جرجي زيدان وفؤاد أفرام البستاني[1]. وكانت عين ورقة تدرّس العربية والسُّريانية واللاتينية والايطالية والعلوم كما في المعاهد الأوروبية.

وأنشأت الارساليات البروتستانتية مدارس في بيروت والجبل منها مدرسة عبيه (1847) والمدرسة الانكليزية مسز طومسون (1847) والمدرسة الانجيلية للبنات (1861) والكلية السورية البروتستانتية (1866) التي أصبحت بعد الحرب العالمية الأولى جامعة بيروت الأميركية. كما انتشرت المدارس الروسية التي عرفت بالمسكوبية نسبة إلى موسكو (Mockba) في بيروت (1887) والشويفات (1894) ودوما (1895) وأميون (1897) وكوسبا وزحلة وبَسْكِنتا وحاصبيّا وراشيّا (1900) وكانت الدروس باللغة الروسية وأيضًا بالعربية والفرنسية.

وكان ثمّة مدارس تتبع لجمعيات مذهبية، منها أورثوذكسيَّة في بيروت ومناطق أخرى كمدرسة الثلاثة أقمار (1865) ومدرسة زهرة الاحسان (1880) ومدرسة

(1) جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، جزء 4، ص38، وفؤاد أفرام البستاني، **تاريخ التعليم في لبنان**، ص 170 ـ 171.

البلمند في الكورة (1883). ومنها كاثوليكية/مارونية كمدرسة عين تريز (1811) ومدرسة دير المخلص (1830) والمدرسة البطريركية (1865) ومدرسة الحكمة (1865) ومدرسة عين ورقة (1798). وهذه المدرسة الأخيرة قدّمت برامج عصرية من علوم واختصاصات، إضافة إلى تعليم أربع لغات: عربي وإيطالي ولاتيني وسُرياني. وكذلك ازدهر التعليم في صفوف الأرمن فظهرت مؤسسات أرمنية مثل مدرسة بزمار (1797) ومعهد هايغازيان في بيروت. وإلى جانب هذه المدارس، ظهرت مدارس أجنبية وإرساليات بلغ عددها العشرات.

أمّا مدرسة زهرة الإحسان فقد أسّستها إملي سرسق، وكان من برامجها اللغات العربية والفرنسية والانكليزية والروسية واليونانية، إضافة إلى تعليم البيانو وأشغال يدوية والتعليم المسيحي. وسرعان ما أصبحت هذه المدرسة ملتقى أدبيًا واجتماعيًا في بيروت، حرّض المرأة اللبنانية على النهوض في العمل التربوي والوطني. وأنشأ الروم الكاثوليك مدرسة عين تراز (1811) لتدريس العربية والفرنسية واليونانية واللاتينية، ومدرسة المخلّص (1830) والمدرسة البطريركية في بيروت (1865).

وشهدت مدن الساحل أيضًا انتشار المدارس، منها مدارس جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية في بيروت برئاسة الشيخ عبدالقادر القبّاني (1878) والكليّة الوطنية الإسلامية في طرابلس (1879)، فكانت باكورة مدارسها مدرستان للبنات ثم سلسلة مدارس للبنين. وتأسّست في الفترة نفسها الكليّة العثمانية الإسلامية، أدارتها نخبة من أدباء بيروت. ومن مدارس الدروز أسّس الأمير ملحم أرسلان وسعيد تلحوق مدرسة عبيه المجانية (1862).

وظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مدارس ومعاهد خاصة وطنية، بدون خلفية مذهبية، تمتّعت بأفق أوسع ورؤية عصرية. وأشهرها كانت «المدرسة الوطنية» للمعلّم بطرس البستاني (1863) «مثالاً لأبناء الوطن على اختلاف مللهم ونحلهم» بمنهج يضاهي الكليات الأوروبية بدروس العربية والفرنسية والإنكليزية والترجمة والتاريخ والجِغرافية والعلوم[1].

(1) أنيس النصولي، **أسباب النهضة العربية**، بيروت، دار ابن زيدون للطباعة والنشر، ص 50 ـ 51.

حتى بلغ عدد المدارس والمعاهد في لبنان مع إطلالة القرن العشرين يناهز 650 مدرسة.

ظهرت أولى المطابع العربية في حلب عام 1706 عندما استورد البطريرك آثاناسيوس الرابع دبّاس للروم الكاثوليك مطبعة وصنع حروفها المعدِنية الشمّاس عبدالله الزاخر. ثم انتقل الزاخر إلى جبل لبنان حيث أسّس مطبعة دير مار يوحنا في الشوير عام 1732، اكتسبت شهرة واسعة وذكرها الرحالة الفرنسي الكونت فولني «أنّ أهمية الدير كمنت خاصة في هذه المطبعة العربية الوحيدة التي صادفت نجاحًا في الإمبراطورية العثمانية... وكان لهذه المطبعة أثر كبير في البلاد وأحدثت في حياة المسيحيين تغييرًا ملحوظًا بانتشار القراءة والكتابة، وأصبحت الثقافة أكثر شيوعًا بينهم مما كانت عليه قبل 30 عامًا»[1].

أمّا أهم مطابع اللغة العربية الأولى فكانت مطبعة دير مار قزحيا (1808) والمطبعة الأميركية (1834) والمطبعة الكاثوليكية Imprimerie Catholique (1848) ومطبعة القديس جاورجيوس الأورثوذكسية التي أسّسها يوسف نقولا الجبيلي (1850) ومطابع الجامعة الأميركية عام 1866. فكانت كلها تطبع وتنشر الكتب العربية.

وكان لرجال الكنيسة دور رئيس في استنهاض اللغة العربية وآدابها وطبع الكتب وافتتاح المكتبات. وكانت أولى المكتبات ذات أهمية في بلاد الشام في حلب، أسّسها المِطران الماروني جرمانوس فرحات (أصله من حصرون، جبل لبنان) عام 1716 وجمع فيها 1200 مخطوطة عربية في مطرانية حلب، وكَتَبَ أكثرَ من مئة عمل في القواعد العربية وآدابها وعلومها والنحو والإعراب واللغة والعروض والمنطق والفلسفة، وظلّت كتبه تطبع وتستعمل في المدارس حتى القرن العشرين.

وعلى هذا المنوال نهج رجال الدين في لبنان في تأليف الكتب ونشرها وجمعها في الأديرة، وأخذ رهبان يتخصّصون في البحث والكتابة وخاصة في شؤون الدين ولكن أيضًا في شتّى المواضيع، حتى كثرت المكتبات في الأديرة في القرن التاسع عشر، ومنها دير البلمند ودير المخلّص وعين ورقة ومار عبدا وقرنة شهوان وغيرها.

(1) Volney, *Voyage en Syrie et en Égypte*, Tome 2, pp. 174-175, 415-416.

وحتى في المهاجر افتتح اللبنانيون مكتبات عربية لتعميم المطالعة، منها مكتبة أسعد أبو صعب في سان باولو، ومكتبة جورج قربان الشويري (1908). وأولى المكتبات في القرن التاسع عشر أسّستها الكنائس، ومنها مكتبة المِطران جرمانوس فرحات في حلب التي ضمّت آلاف الكتب والمخطوطات العربية القديمة. والمِطران فرحات هذا وضع أربعين كتابًا في القواعد العربية وأصول الأدب وكان من أبرز رجالات الكنيسة المارونية في الفكر والأدب.

وبدأت مرحلة جديدة من المكتبات الكبرى في أواخر القرن التاسع عشر، وأشهرها «المكتبة الشرقية» التي أسّسها اليسوعيون في بيروت عام 1880. ومكتبة الجامعة الأميركية في بيروت، ودار الكتب اللبنانية (1921) وأسّسها فيليب طرازي. وافتتحت مكتبات أخرى منها مكتبة دير البلمند في شمال لبنان، ومكتبة دير المخلّص، ومكتبة دير عين ورقة، ومكتبة دير مار عبدا، ومكتبة قرنة شهوان، الخ. وانتقلت العدوى إلى بيروت حيث تأسّست كبرى المكتبات العامة عام 1880 على أيدي الرهبان اليسوعيين باسم «المكتبة الشرقية» وجاءت مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت في المرتبة الثانية عام 1871، ثم مكتبة دار الكتب اللبنانية عام 1921.

ولا تكتمل هذه البيئة الثقافية من دون جمعيات ونوادٍ علمية وأكاديمية انتشرت في بيروت والقاهرة، وكذلك في دمشق وحلب وبغداد والمَوْصِل، ما سهّل انتشار المعارف وتبادل الآراء.

الجمعيات

وإلى المطابع والمدارس والمعاهد والمكتبات، تأسّست الجمعيات أولاً على أيدي الأميركيين والأوروبيين، ومنها «جمعية العلوم والفنون» أو الجمعية السورية الأميركية (1847) في بيروت التي هدفت إلى نشر العلوم وترقية الفنون وجمع الكتب، واستقبلت جميع المواطنين بعيدًا عن الخلفيات الدينية. وجمعية شمس البر (1869) والنادي الأدبي في طرابلس (1890) وجمعية زهرة الآداب (1873) وضمّت أدباءً وشعراء، كأديب إسحاق واسكندر عازار وسليم النجّار ونخلة التويني،[1]

(1) نقولا فيّاض، **ذكريات أدبية**، ص 42، ذكره جبران مسعود، لبنان والنهضة العربية.

فيكتبون القصص ويترجمونها، وتُمثّل في النشاطات الخيرية. وظهرت أيضًا الجمعية العلمية العربية في الجامعة الأميركية (1875)، والمجمع العلمي الشرقي للعلم والصناعة (1882).

ولقد ساهمت الجامعتان الأميركية واليسوعية في بيروت بشكل أساس في نهضة الآداب بإحياء روائع اللغة العربية، ووصلت الطلاب بكل أثر جميل من ماضي بلادهم وتسديد أقلامهم نحو إزالة الحواجز الاجتماعة ووحدة المجتمع. وكذلك جمعية زهرة الآداب (1913) التي أسهمت في النشاط الأدبي، وهدفت إلى «رفع المستوى الأدبي وتوثيق عرى الصداقة والاتحاد بين تلامذة الجامعة، وإحياء اللغة العربية وآدابها بواسطة الخَطابة والكتابة وإقامة الحفلات العامة وتمثيل الروايات»، وجمعية العروة الوثقى وهي أشهر جمعيات الجامعة الأميركية التي أصدرت مجلّة ثقافية علمية أصابت النجاح والانتشار، وجاء في مجلّدها الأول: «رسالة العروة الوثقى هي الجمع بين الطلبة العرب في الجامعة والتأليف بين قلوبهم من جميع البلدان العربية، فيتداولون الآراء ويشتركون في الأبحاث ويتعاونون تعاونًا علميًا صادقًا في حقل العلم والأدب»[1].

الصِّحافة

ازدهرت الصحف في القرن التاسع عشر، وكان من الصحف الأولى صحيفة **الوقائع المِصرية** عام 1828، وصحيفة **مرآة الأحوال** في حلب عام 1855. ولكن كانت الأولى نشرة رسمية باسم محمد علي باشا، وتوقفت الثانية بعد 15 شهرًا على صدورها. ولذلك فإنّ اللبنانيين كانوا بحق السبّاقين في نشأة الصِّحافة العربية وازدهارها، فكانوا روّادًا في صناعة الجرائد وتحريرها في بيروت أولاً ثم في القاهرة ثانية، في اثناء مرحلة «هجرة الشوام» إلى مصر. وكان مؤسّسو الصحف اللبنانيين في القاهرة حملة قلم، ومفكّرين وشعراء وكُتّابًا يعرفون اللغات الأوروبية، ومتمرّسين ليس فقط بالفكر الأوروبي وقضاياه بل يحملون لواء النهضة العربية.

(1) مجلة **العروة**، المجلد الأول، صفحة المقدّمة، عن جبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، ص 63 ـ 64.

في 1858 أسّس خليل الخوري صحيفة **حديقة الأخبار** في بيروت، فكانت أول جريدة سياسية غير رسمية صدرت في بلد عربي. ثم تقاطرت الجرائد والمجلات الجديدة بعد ذلك: **ثمرات الفنون** (1865) و**الجِنان** (1870) و**البشير** (1870) و**المقتطف** (1876) و**لسان الحال** (1877) و**الطبيب** (1877) وغيرها. فكان للإعلام المساهمة الكبرى في تحريك الحياة الفكرية والاجتماعية والثقافية والعلمية في لبنان. حتى أنّ فارس نمر صاحب صحيفتي المقتطف والمقطّم دعا جميع الصِّحافيين في بيروت عام 1911 إلى فندق بسّول لتأسيس نقابة، وقرّ رأيهم على انتخاب خليل سركيس مؤسّس **لسان الحال** رئيسًا، وأحمد طبارة وعبدالرحمن سلام وبولس الخولي أعضاء[1]. كما أسّس اللبنانيون **الأهرام** و**الهلال** و**المقطّم** في القاهرة، وأكثر من 25 صحيفة في الولايات المتحدة الأميركية وأميركا اللاتينية.

وكان للصحف الاغترابية الدور الرئيس في تجديد الأدب العربي وإحداث ثورة في اللغة، بتنوّعها في الفنون والقصص والقصائد والمقالات، ومنها جريدة **الفيحاء** (1895) و**الرقيب** (1897) و**الأصمعي** (1897) و**المناظر** (1899) و**الصواب** (1900) و**كوكب أميركا** (1891) ومجلة **العصبة** ومجلة **الشرق** ومجلة **المهاجر**. وظهرت روابط أدبية بمستوى عالٍ، أهمها الرابطة القلمية في نيويورك، والرابطة الأندلسية في أميركا اللاتينية. ويقول جِبران مسعود: «كان من الطبيعي أن يتزّعم هذه النهضة الأدبية أدباء المهجر، لاحتكاكهم بالحياة الغربية الحديثة ولضعف صلتهم بالقديم، فشنّوا على القديم الحملات وحضنت كتاباتهم مصطلحات كانت منتشرة في بيئتهم الجديدة»[2].

تجديد اللغة والمصطلحات

بسبب انتشار تعلّم اللغات تميّز عصر النهضة، في لبنان خاصة، بتعدّد اللغات لغايات ثقافية، من العربية والأرمنية والتركية إلى الفرنسية والانكليزية والايطالية والروسية والألمانية والاسبانية والبرتغالية. فكان لهذا الاحتكاك اللغوي ثمار أدبية

(1) جِبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، بيروت، بيت الحكمة، 1967، ص 52.

(2) جِبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، ص 88.

هائلة دامت في لبنان لِغَيْرِ قرن وانعكست في آدابه العربية الملقّحة بآداب الغرب وحضارته. وهذا كان في اساس الاقتباسات في الموضوعات والأغراض والأنواع الأدبية والفنية، التي أثّرت في المجتمع اللبناني ومدنيته على مدى القرن العشرين:

- فمَن كان يعرف لغات أوروبية إلى جانب العربية، كالفرنسية والإنكليزية والألمانية، تمكّن من مطالعة كنوز أوروبا بلغاتها الأصلية فينوّع نتاجه الفكري من ينابيعه ويترجم وينقل ويستوحي ويؤلّف كتبًا انتشرت في بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق وحلب، والمَوْصِل وتونِس والدار البيضاء.
- ومَن عازَتهُ اللغات الأجنبية من الأدباء والمفكّرين، وبات يطّلع على ثقافة الغرب من خلال ما ترجمه زملاؤه إلى العربية.

حتى تلقّحت اللغة العربية وآدابها بآلاف المفردات والمعاني الجديدة والتراكيب الفنية، وتبلورت أفكار العرب وجدّدت لغتهم شبابها وتكيّفت مع العصر لمواجهة تحدّي العصر الحديث، تتلقّف ما فات أجيالها من معارف في أربعة قرون من الانحطاط.

وهكذا كانت ولادة العرب الجديدة إذًا، ومنذ منتصف القرن التاسع عشر، نتاج مثلث بيروت ـ القاهرة ـ حلب، وللبنانيين الدور الأساس فيها. ذلك دون إنكار أنّ الحضارة الأوروبية كانت قابِلَة هذه النهضة وأمّها إلى حدّ ما، دون الإسراف في تعظيم هذه الأمومة كما فعل البعض. حيث يقول ميخائيل نعيمة: «ما تعوّد البعض أن يدعوه نهضة أدبية عندنا، ليس سوى نفحة هبّت على بعض شعرائنا وكتّابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبَّت في مخيّلتهم وقرائحهم كما تدبّ العافية في أعضاء المريض بعد إبلائه من سقم طويل»[1]. ونجدُ الردّ على رأي نعيمة في كلمات أديب إسحاق الذي كتب: «نعترف للإفرنج بالمزية والفضل ولا نجحد سبَقَهم في مجال العلوم والفنون، واجتهادهم الجدير بأن يُقتدى به، وأنّ قدومهم بلادنا عاد علينا بالفائدة المعنوية عارضة في خلال أعمالهم المبنية على آمالهم. وذلك يقضي بالشكر لهم وإن كنّا على يقين من أنّهم لم يجلبوا لنا الفائدة

(1) ميخائيل نعيمة، **الآباء والبنون**، ص 3.

التماسًا لمصلحتنا... وكيف لا نشكر لهم وقد كنّا منغمسين في الضلالة تائهين في مفاوز[1] الجهالة، حتى صارت مدارسنا دارِسة[2] وأرض أفكارنا لا تنبت شيئًا»[3].

عمل النهضويون على تجديد اللغة وضبطها بالقواميس وكتب القواعد والإملاء والصرف والنحو والإعراب، ومنهم إبراهيم اليازجي وبطرس البستاني وأحمد فارس الشدياق وغيرهم. فإذا كانت اللغة هي مفتاح الأحوال الثقافية والعلمية كافة، فهي على ما كانت عليه في أواسط القرن التاسع عشر لم تكن تفي بالغرض. فعرضوا لمشاكلها وقواعدها ومصطلحاتها التي تحتاج إلى نفض عظيم لتواكب معاني العصر. فنشر إبراهيم اليازجي **نجعة الرائد وشِرْعَة الوارد** وقدّم له بالقول: إنّ «اللغة العربية في عزّها كانت مَلِكة اللغات فصاحةً وبيانًا وأنّها في عصور الانحطاط أقفرت بعد عمران».

ونشر أحمد فارس الشدياق عدّة كتب عن اللغة حيث كان ضليعًا في أسرارها ومواردها وطرقها، ما زاد تولّعه بها كلّما زادت ثقافته. ولإدراكه بالواجب النهضوي فقد أولى أعماله اللغوية معظم وقته فكان هذا على حساب نتاجه الأدبي، فوضع **سر الليال في القلب والإبدال**، و**الجاسوس على القاموس**، و**منتهى العجب في خصائص لغة العرب**، و**الساق على الساق في ما هو الفارياق**، تسجيعًا على اسمه؛ وأعطى مواضيع اللغة صدارة في **الجوائب**، وهي المجلّة التي كان يصدرها. كما أنّه أفلح في اللغات الأوروبية لأهمية الترجمة. والطريف أنّه أعدّ دراسة مسهبة عن جزر مالطا ولغتها العربية المكتوبة بالأحرف اللاتينية.

المضمون السياسي للنهضة

عندما خاطب نابليون الشعب المِصري بعد موقعة الهرم التي هزم فيها الجيش الفرنسي جيش المماليك عام 1798، في كلمة ذكرها الجبرتي، تكلّم بروح الثورة الفرنسية ومبادئ الحرية والمساواة وأنّ «جميع الناس متساوون والشيء الذي يفرّقهم

(1) مفاوز: صحارى.

(2) دارسة، أي ممحية لا أثر لها كما يُدرس القمح على البيدر.

(3) أديب إسحاق، **الدُّرر**، ص 120 و 200، عن جبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، ص 77.

عن بعضهم هو العقل والفضائل والعلوم فقط»[1]. وذكر حيدر الشهابي في تاريخه عن مراحل الثورة الفرنسية وحملة نابليون وانتقال المبادئ إلى لبنان، «أنّ السلطان سليم أصدر فرمانًا يحرّض المسلمين على قتال الفرنسيين في مِصر، وأنّ الفرنسيين يزعُمون أنّ الناس كلّهم متساوون في الانسانية ومتشاركون في البشرية، وعلى هذا الاعتقاد الباطل والرأي الهازل بنوا قواعد وقوانين جديدة». ويعلّق حيدر الشهابي أنّه حين وصل الفرمان إلى مصر لم يُعطِ النتيجة المرجوّة، ذلك أنّ المقطع الذي أراد فيه السلطان أن يطعن بالفرنسيين وبمبادئهم التحرريّة الجديدة، أتى بعكس المطلوب. فهو فتح أعين الناس على قضية المساواة وحقوق الانسان والعدالة التي طالما افتقدها الشعب العربي في ظل الحكم التركي[2]. وكانت بداية النهاية للحكم التركي في المشرق، وسعي العرب للاحتكاك مباشرة بالحضارة الأوروبية بالنقل والترجمة والدرس والشرح، عن حقوق الانسان والديموقراطية والحريات الأساسية، وكيف أنّ العدل الاجتماعي يقود إلى الاستقرار وعمران البلاد وتكثير المعارف وتراكم الثروات.

أخذ الأدباء والمثقفون في لبنان وسورية ومصر عن الثورة الفرنسية ونتائجها ومبادئها، ودعَوا الشعب إلى الانتصار لحقوقه وكرامته والتمثّل بالشعب الفرنسي، والمطالبة بحرية المظلومين وبالمساواة ومحاربة الطغيان، وأنّ الثورة الفرنسية هي ثورة عالمية لصلاح كل الأمم وليس لفرنسا فقط. وبدأ الشعور القومي العربي وكيان اللغة العربية كأداة تعبير أصيلة ترقى إلى عصر ذهبي باهر، غير اللغة التركية الدخيلة التي لا تراث يذكر لها. وزاد في عمق هذه المشاعر أنّ التغيّرات السياسية والاجتماعية في السلطنة وخاصة في صفوف كبار الضباط والاتحاديين الأتراك لم تعط لطموحات العرب نحو الحرية والترقي اهتمامًا، بل نظرت جماعة تركيا الفتاة نظرة احتقار وازدراء لأماني العرب.

في أواخر القرن التاسع عشر وحتى 1950، برز في المشرق ستَّ عشْرة عقيدة سياسية. وهي تنقسم إلى مدرستين هما التراث والمعاصرة أو الحداثة. والأولى

(1) عبد الرحمن الجبرتي، **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، الجزء الثالث، المجلّد الثاني، ص 4 ـ 5، عن جبران مسعود ص 108.

(2) الأمير حيدر الشهابي، **لبنان في عهد الأمراء الشهابيين**، ص 188، عن جبران مسعود ص 109.

تنطلق من التراث الديني الإسلامي ولا علاقة لها بمفهوم النهضة حتى لو اعتبرها البعض أنّها جزء من النهضة، والثانية هي مدرسة الحداثة والمعاصرة modernisme، وهي ابنة النهضة وتعتمد مفاهيم المدنية والديموقراطية ومبادئ التنوير الأوروبي.

هاتان المدرستان برزتا معًا في الفكر السياسي العربي المعاصر في فترة انهيار الامبراطورية العثمانية، وفي أوْج الهيمنة العسكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية الأوروبية. فمدرسة التراث اعتمدت إلى حدّ بعيد الموروث الديني الإسلامي، ومدرسة الحداثة اعتمدت إلى حدّ بعيد ما أُخذ عن الفكر الأوروبي. ونستعرض هنا هذه العقائد باختصار:

مدرسة التراث

تضمّنت مدرسة التراث أربعة تيارات:

1. **السَّلَفيّة أو الوهّابية:** نسبة إلى محمد بن عبدالوهّاب (1703 ـ 1791) في القرن الثامن عشر، حيث قامت دولة وهّابية في نجد في وسط الجزيرة العربية. حتى قضى عليها الجيش المصري عام 1818 بقيادة إبراهيم باشا. وفي العام 1902 قاد عبدالعزيز بن سعود قوّة من القبائل وتوسع في الجزيرة العربية تحت راية الدعاوى الوهّابية. وفي العام 1915 اعترفت بريطانيا بآل سعود في نجد، واستمرَّ تمدّد الحركة بعد الحرب العالمية الأولى، فاحتلّ عبد العزيز بن سعود الحجاز عام 1926، وأزاح الأسرة الهاشمية، وأعلن نفسه «ملك الحجاز ونجد». وفي العام 1932 تمدّد آل سعود شرقًا وجَنوبًا في اليمن بما فيها عسير ونجران، وأعلنوا ولادة «المملكة العربية السعودية». فتخلّى عبدالعزيز عن لقب «ملك الحجاز ونجد» ليصبح خادم الحرمين الشريفين، عاهل المملكة العربية السعودية.

2. **جماعة الأخوان المسلمين:** أسّسها حسن البنّا في مِصر عام 1928 لإقامة «دولة المجتمع المسلم» ويشبه ما أسّسته الحركة الوهابية في الجزيرة العربية. ودعى الأخوان المسلمون إلى مقاومة انتشار القيم الغربية في مِصر، واتخذوا شعار: «الإسلام ديننا والقرآن دستورنا والجهاد طريقنا والموت في سبيل الله

طموحنا». وكانت حركة الأخوان مناوئة للفكر القومي العلماني، وأصبحت بقيادة سيِّد قطب عدوًّا شرسًا لعبد الناصر الذي حاول الأخوان اغتياله.

3. **الصوفيّة:** وهي طريقة إسلامية كانت منتشرة اساسًا في مصر وليبيا وسائر شمال أَفريقيا وليست مذهبًا. ورغم أنّها لم تتحوّل إلى حزب سياسي إلا أنّها راوحت بين الإسلام والعروبة، وكانت سدًّا أمام الأصوليات المتطرّفة في مصر عام 2011.

4. **تيّار الاصلاح الإسلامي:** الذي بدأ مع رفاعة الطهطاوي ثم مع محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وغيرهم. ودعا هذا التيار إلى إحياء علوم الدين والتفكّر في أسباب تخلّف المسلمين، وفي ضرورة لحَاقهم بالحضارة الأوروبية. وما زالت آثار هذا التيار بارزة في بعض الشخصيات الإسلامية المعتدلة والجمعيات.

مدرسة الحداثة في السياسة

أمّا مدرسة الحداثة فشملت تياراتٍ، جوهرها قومي علماني وأحيانًا اشتراكي أو شيوعي. وتنقسم هذه المدرسة إلى خمسة تيّارات:

5. **القومية المِصرية:** واعتمدت على هُوية مصرية غير عربية تعود إلى عصور الفراعنة، انتعشت خاصة بعد ثورة 1919 كردة فعل على الحِقْبة التركية والاحتلال البريطاني (1870 ـ 1952). وهذه القومية لا تزال الأوضح في المجتمع المصري رغم تيارات القومية العربية والإسلام السياسي.

6. **القومية السورية:** مثل القومية المصرية كانت أيضًا ردًّا على الحِقْبة التركية والاستعمار الأوروبي، ووجدت جذورها مع بطرس البستاني وجيله من الروّاد، ثم جسّدها أنطون سعادة في حزب سياسي هو الحزب السوري القومي. وثمّة تجسيد آخر لهذه الفكرة هو «مشروع سورية الكبرى» الهاشمي الذي روّج له العراق والأردنّ في الأربعينيّات والخمسينيّات ويبني على وعود إنكلترا للشريف حسين في اثناء الحرب العالمية الأولى.

7. **القومية العربية:** بدأ هذا التيار كجمعيات سرية في المرحلة العثمانية، حيث تأسست جمعية «العربية الفتاة» على أيدي مثقفين عرب في باريس عام 1911، ثمّ

برز التيار العروبي في سورية مع زكي الأرسوزي، ومن بعده مع ميشال عفلق. ففي 1941 أعلن ميشال عفلق وصلاح الدين البيطار تأسيس حزب البعث في دمشق، وهو حزب القومية العربية وهدفه توحيد الوطن العربي في دولة واحدة. وفي العام 1945 تأسّست جامعة الدول العربية وكانت أولى الدول الأعضاء لبنان والعراق ومِصر وسورية والسعودية واليمن. ولقد انتشر حزب البعث في سورية والعراق، فوصل إلى الحكم بسرعة ملحوظة خلال عَقدين من الزمن في دمشق وبغداد. ثم صعد نجم القومية العربية في مِصر مع جمال عبدالناصر في الفترة 1952 ـ 1970، وفي لبنان وسورية وأوساط الفلسطينيين مع حركة القوميين العرب وخاصة في الستينيّات. وكان عبدالناصر قد أعلن تأميم قناة السويس لتمويل السدّ العالي، فوقع العدوان الثلاثي على مِصر (بريطانيا وفرنسا وإسرائيل) ووصلت القومية العربية الذروة ليصبح لقب عبدالناصر «المارد العربي» الذي نهض.

8. **القومية الفلسطينية**: وهي فرع من القومية السورية، ظهرت عندما تشتّت الشعب الفلسطيني بعد نكسة 1948 وقيام إسرائيل، وبعدما فقد الشعب الفلسطيني الأمل في نصرة الدول العربية لقضيته. فانصرف الفلسطينيون إلى تحرير وطنهم، بمجهودات تنظيماتهم السياسية وبمضمون قومي فلسطيني.

9. **القومية اللبنانية**: وُلدت خاصة بعد الحرب الأهلية في جبل لبنان ودمشق عام 1860، ثم تعمّق مفهومها في السعي إلى هُوية وطنية لبنانية للجمهورية الوليدة عام 1920. وكان من محازبي القومية اللبنانية الأوائل شخصيات وجمعيات ظهرت في بيروت والقاهرة وباريس، عملت على هُوية لبنانية تستمدّ أحيانًا الماضي السحيق الفينيقي، وتبني على إمارة جبل لبنان كنواة للوطن، مع الأمراء المعنيين والشهابيين. ونظّر لهذا المفهوم كمال الحاج ويوسف السَّوْدا وآخرون، وجسّده حزب الكتائب اللبنانية وأحزاب وتنظيمات، كالكتلة الوطنية والكتلة الدستورية وحزب الأحرار.

10. **مفهوم لبنان الصغير**: وكان لهذا المفهوم مريدون ومنظّرون، ويطرح بشكل أساس أنّ لبنان هو الجبل وتاريخه هو الإمارة.

11. **القومية الكردية** وهي قومية إثنية غير عربية نهضت أيضًا في القرن العشرين، وأهمها الأكراد خاصة في شمال العراق وسورية، وُوعد الأكراد في مؤتمرات السلام بعد الحرب العالمية الأولى بوطن قومي ولم يتحقّق ذلك قطّ. في العراق تمتّع الأكراد بحكم ذاتي.

12. **الآمازيغ** (أو البربر) في المغرب والجزائر، وهم إثنية تتميّز من العرب وتتمتّع بلغة وثقافة خاصة بها. ظهرت منهم حركات وجمعيات، وخاصة في منطقة القبائل ***Kabyles*** في الجزائر.

13. **الأفارقة** في جَنوب السودان، ولقد سَعَوْا إلى الانشقاق عن الوطن الأمّ منذ الستينيّات من القرن العشرين، حتى انقسم السودان إلى شمال عربي وجَنوب أفريقي عام 2011.

14. **العصبية القبلية**: وهي أساس شعوب الجزيرة العربية وبلدان الهلال الخصيب، ولا تزال منتشرة في هذه البلاد، وحتى في لبنان، حيث توجد عشائر في الهِرْمِل وبعلبك وبشرّي.

15. **الأحزاب الشيوعية** وهي متعددة، كان أبرزها في البَدْء الحزب الشيوعي السوري اللبناني (1925)، والحزب الشيوعي العراقي، والحزب الشيوعي السوداني، والحزب الشيوعي المصري. ولقد ازدهرت بعد ثورة أكتوبر 1917 البلشفية في روسيا. إلا أنّ هذه الأحزاب تراجعت وانطفأ معظمها بفعل الحرب الباردة بين الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأميركية (1949 ـ 1989).

16. **التيارات الليبرالية** وهي تنظيمات علمانية وديموقراطية وثورية مختلفة، تريد تقليد الإرث الليبرالي في أوروبا، كحزب الاستقلال في المغرب وحزب الوفد في مصر وحزب الأحرار في لبنان والحزب **الدستوري** في تونس.

في العام 1916 وقّعت بريطانيا وفرنسا اتفاقًا سريًّا هو سايكس ـ بيكو لتقسيم ولايات السلطنة العثمانية فيما بينهما وتجزئة المنطقة العربية، وذلك بعكس وعود الانكليز للعرب بالحرية والاستقلال. وفي العامين 1918 ـ 1919 بموجب الاتفاق احتلت بريطانيا العراق وفلسطين، واحتلت فرنسا سورية ولبنان. ولكن سرعان ما اشتعلت الثورات العربية ضد الاستعمار الأوروبي، وخاصة في مصر وسورية ولبنان

والعراق وشـمال أَفريقيا. ففي 1919 اشـتعلت ثورة كبرى في مصر ضد الاستعمار البريطاني، وقام الانكليز باعتقال سعد زغلول زعيم حزب الوفد ونفوه، وقتلوا 1500 مصريًّا. ومن نتائج الثورة أنّ مصر أعلنت الاستقلال السياسي عن بريطانيا عام 1922 بقيادة الملك فؤاد الأول، وجرت انتخابات فاز فيها حزب الوفد. كما اشـتعلت ثورة العشـرين في العراق عام 1920 ضد الاحتلال البريطاني وقـاد عبد الكريم الخطابي ثورة في المغرب ضد الحكم الاسـباني عام 1923. أمّا أطول الثورات فكانت الثورة السورية الكبرى ضد الانتداب الفرنسي في سـورية ولبنان، وامتدت ثلاثة أعوام من 1925 إلـى 1927. وفي العام 1932 أعلن الزعيم التونسـي الحبيـب بو رقيبة حركة استقلالية ضد الاحتلال الفرنسـي. وتواصلت الثورات، فاشتعلت في 1936 ـ 1939 ثورة في سورية ضد الانتداب الفرنسـي، وثورة في فلسطين ضدّ الانتداب البريطاني والاستيطان اليهودي.

وبزغ فجر جديد مع نهاية الحرب العالمية الثانية، فكان لبنان وسورية من أوائل البلدان العربية التي حصلت على الاستقلال عام 1943. ثم سقط الحكم الملكي في مصر عام 1952 وفي العراق عام 1958، وسقط الحكم الإمامي في اليمن عام 1962، فيما استمرّ الحكم الملكي في الأردنّ والسعودية وليبيا والمغرب والحكم الأميري في الخليج.

كان من أوائـل ملامح المدنية في المشـرق بعد الحرب العالميـة الثانية، أنّ سورية كانت أول دولة عربية تمنح المرأة حق الترشح والانتخاب عام 1947، فيما حقّقت مصر قفزات كبرى في نشـر الكتب العربية من مئة عنـوان قبل الثورة عام 1948، إلى أكثر مـن ألفي عنوان بالعربية في السـنة في منتصف الخمسـينيّات. ومنحت مِصر المرأة حق الترشـح والانتخاب عام 1957. وفي شباط 1958 أعلنت وحدة مصر وسورية برئاسة جمال عبد الناصر.

لماذا مثلث حلب بيروت القاهرة؟

وقد يسأل القارئ عن سبب مركزية بيروت والقاهرة وحلب في ولادة النهضة العربية وفي تكوينها، وغياب هذه النهضة في شمال أفريقيا والجزيرة العربية.

فذلك أنّ النهضـة ومبادئَها لـم تحقّق اختراقًـا ذا قيمة في الجزيـرة العربية باستثناءات هامشـية، أهمّها في الكويت واليمن، بل انتشرت فيها المدرسة التراثية التي أشـرنا إليها أعلاه. وكانت المدرسـة التراثية على تناقض دائم مع المدرسـة المعاصرة الحداثوية في دول المشـرق العربي الأخرى (وخاصة مع لبنان وسورية والعراق ومصر)، ولم تنظر المدرسـة التراثية بإيجابية إلى عناصر النهوض الثقافي المذكـورة أعلاه (من موسـيقى ومسـرح وغنـاء وتحـرّر المرأة وفكـر أوروبي وديموقراطية وعلمنة وأدب وشـعر، الخ). دون أن يمنع ذلك أنّ أفرادًا من سـكان الجزيرة أُعجبوا بالنهضة، فانتقلوا للسكنى في بيروت والقاهرة.

أمّـا دول المغرب العربي فقـد انتظرت حتى زوال الاسـتعمار الأوروبي العميق، لكي تساهم في النهضة العربية. وهذا لم يبدأ قبل الستينيّات من القرن العشرين. فلا ينسـى القارئ أنّ الجزائر وحتى 1962 كانت تعتبر جزءًا عضويًّا من فرنسا département رسمية حيث طغت اللغة الفرنسية، وعملت فرنسا على مدى 150 عامًـا على محو اللغـة العربية وتراث الجزائـر العربي. ولم تخرج فرنسـا من الجزائر إلا بعد حرب طاحنة بدأت عشـية نهاية الحـرب العالمية الثانية عام 1945 مع اشتعال حرب التحرير الجزائرية. واستمرت حرب التحرير حتى 1962 واستشـهد فيها أكثر من مَليون جزائري. وكانـت مِصر عبدالناصر تدعم ثورة الجزائر، خاصة بعـد إعلان حركة التحرير الوطنـي الجزائري من القاهرة، بقيادة أحمد بن بلا عام 1954.

وما إن تحرّرت دول المغرب العربي حتى أخـذت تبرز تباعًا في النتاجات الثقافية العربية، وتبدع في الأدب والسينما والمسرح وسائر الفنون منذ الستينيّات والسبعينيّات.

كما قد يسأل المرء عن دور فلسـطين في النهضة العربية. فقد كانت فلسطين امتدادًا طبيعيًا لا بل صلة الوصل الجغرافية والبشـرية بين القاهرة وبيروت ودمشق وحلب، حيث نمت مدنها، يافا والقدس وحيفا وغيرها، بشـكل مذهل، وانتشرت فيها دور التربية والتعليم والمطابع والجمعيات تمامًا كباقي حواضر بلاد الشـام، وأبدع كتّاب ومفكّرون، منهم خليل بيدس (والد المصرفي يوسف بيدس). إلا أنّ

فلسطين طُعنت في مهدها وكان سقوطها بأيدي الحركة الصهيونية من أهم الكوارث التي حلّت على العرب، حتى قبل استقلال معظمهم من نير الاستعمار.

لقد وقعت نكبة فلسطين عام 1947، وظهرت إسرائيل ومنذ ذلك الوقت بدأت سلسلة حروب تدميرية لا تزال تحدث حتى اليوم. فتوقف التواصل الجِغرافي بين المشرق ومصر وشمال أَفريقيا. لقد قدّمت بريطانيا وعدًا لليهود عام 1917 باسم «وعد بلفور» منحهم «وطنًا قوميًا» في فلسطين، ودعمت الهجرة اليهودية من أوروبا. وفي العام 1947 أعلنت الأمم المتحدة قرار تقسيم فلسطين بين كيان يهودي وكيان فلسطيني. فاندلعت الحرب العربية الإسرائيلية الأولى عام 1948 التي كانت نتيجتها استيلاء إسرائيل على 79 بالمئة من فلسطين. وقام الأردنّ بضم الضفة الغربية وشرق القدس، وأقدمت المملكة المصرية على ضم قطاع غزة، وتهجّر 750 ألف فلسطيني منهم 100 ألْفٍ إلى لبنان. ثم احتلّت إسرائيل ما تبقّى من فلسطين عام 1967، إضافة إلى الجولان السوري وشبه جزيرة سيناء في مصر. وأمام تواطؤ الدول العربية، وُلدت القومية الفلسطينية أولاً مع تأسيس حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح في الكويت عام 1959، ثم مع انطلاق منظمة التحرير الفلسطينية من القاهرة عام 1964، وبعدها وُلد أكثر من عشّرة تنظيمات أخرى قبل حلول العام 1970.

خلاصة

كانت نواة بيروت ـ حلب ـ القاهرة هي المثلث الذي بدأ فيه عصر النهضة العربية في الآداب العربية الحديثة والإعلام والصِّحافة (الجرائد والمجلات والراديو) واللغة العربية الحديثة وتحرير المرأة والسينما والمسرح والموسيقى والغناء. ولقد كان هذا المثلث أكثر تأهيلاً ليكون البيئة الحاضنة للنهضة، مقارنة بدول المغرب العربي التي كانت تحت الاحتلال الفرنسي والإسباني، والجزيرة العربية التي لم تَتَوافَر لها شروط النهضة. وهذه الشروط هي وجود بنية تحتية متينة من مدارس ومعاهد وجامعات ومطابع ودور نشر ومكتبات ومعرفة باللغات الأوروبية وحركة ترجمة وجو مُناسب من الحريات.

الفصل الرابع
الآداب 1

إحياء اللغة العربية وتجديدها

أدباء مطلــع النهضة بدأوا بنبش القديم من ثقافة العرب، وســكنت لغتهم في زمن رمادي لا هــو بالحديث والمتجــدّد، ولكنّه على الأقل لم يكــن باهتًا يكرّر القديم. فقد واصلوا السَّجع الرتيب في مقدمات مؤلفاتهم، وأسلوب تعبير الأقدمين في نصوصهم؛ ولكنّهم نجحــوا في إعادة الاعتبار إلى لغة كانت منســيَّة ومهملة، ووضعوا الأســس اللغوية الصحيحة، وحاولوا تطوير الأســاليب الكتابية لمن جاء بعدهم من المجدّدين. ولم يكن للمجدّدين أن يبدأوا عملهم أساسًا، لولا جهد هذا الرعيل الأول في عصر النهضة. فالمجدّدون استندوا في عملهم إلى ظهر متين من اللغة والتراث، ودرســوا التطوّر الفني والأدبي في أوروبا، فاســتطاعوا خلق حياة جديدة لبلادهم، حاملين إلى أدب لبنان والعرب موضوعات وفنونًا، تُثري واقعهم وتُغني عمليات الإبداع المحلي.

ولقد شكّك ميخائيل نعيمة مخطئًا أنّ عملية النهوض ستسير في ركب الأدب العالمي: «نهضتنا الأدبية لا تزال في الأقمطة، وما نطقت به اليوم ليس ســوى لثغ طفل لا يزال مقيّد اللســان محــدود العواطف ضعيف العضــل»[1]. ولكنَّ النهضة كانت ثورة ثقافيــة أكبر بكثير مما صــوّره نعيمة وغيره، في محاولــة للتقليل من شأنها، على أنّها نقل وتقليد أعمى لأوروبا. فصحيح أنّ الآداب العربية أفادت نهجًا وأسلوبًا ومعنىً من تقليدها للثقافة الأوروبية، ولكنَّ هذا كان عاملاً للنهوض. كما أنّ تقليد أوروبــا والغرب لم يكن نقيصة. فقد كان لاحتــكاك نهضة لبنان والعرب بالغرب أهمَّ دعائم هذه النهضة، من موضوعات أدبية لم تَخُضْها أقلامهم ســابقًا،

(1) ميخائيل نعيمة، **الآباء والبنون**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1999، ص 4.

إلى أبواب مقتبسة كالمسـرح والرواية. إذ حتى لو عرف الأدب العربي باب القصّة في مقاماته واسـاطيره ونوادره وأشـعاره، فإنّ الرواية كنوع أدبـي ظهر في روائع الروائيين الفرنسـيين والروس والألمان والانكليز، من ديكنز وهيغو وتولسـتوي وغوتيه، لم يسبق أن ظهر مثيله في دنيا العرب.

كما أنّه من الطبيعي أن تكون الآداب في بواكير ثمار عصر النهضة العربية لما تضمّنته من تجديد في اللغة وفـي نظرات عصرية إلى الحيـاة والكون والفن في الشـعر والأدب والمقال والقصّة والبحث والفكـر. فظهر أدباءُ كثيـرون في فترة ازدهرت فيها الحركة الأدبية في لبنان ومصر والمهجر. وكان لأدباء المهجر خاصة دور في التجديد الثقافي فاق دور المقيمين أحيانًا، ومن أبر رموز هؤلاء المهجريّين جبران خليل وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني وفوزي المعلوف وشـفيق المعلوف وإيليا أبو ماضي وغيرهم.

لقد بدأت الحركة المهجرية مع أمين الريحاني الذي كان أول من كتب الشعر المنثور باللغة العربية في قصائد نشَـرَها بيـن 1907 و1912. ثم واظب جبران بعد ذلك على نشـر أدبه المنظوم والمنثور، وظهرت مجلّة **فنـون** المهجرية عام 1913 لصاحبها نسيب عريضة، لتصبح أهم مجلة أدبية وشـعرية ونقدية في تلك الفترة. وإذا عبقت أجواء العشـرينيّات بنتاج «الرابطة القلمية» من نيويورك وامتداداتها في المشرق، فإنّ الثلاثينيّات كانت مرحلة تواصل التجديد الشعري، ولكن هذه المرة من قلب المشـرق، متمثلاً فـي لبنان بأدب إلياس أبو شـبكة ويوسـف غصوب وصلاح لبكي وسـعيد عقل. لتبدأ فيما بعد حركة تجديد نشـطة في العراق، ومن رموزها بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وعبدالوهّاب البيّاتي.

خليل المطران

وفي مِصر، كان دور الشـاعر اللبناني خليل المطران مهمًّا في النهضة الأدبية، واعتبره طَهَ حُسـين من أعظم مجـدّدي عصره. وعُـرف كواحد مـن روّاد حركة التجديد، وأخرج الشعر العربي من مضمونه التقليدي والبدوي إلى أغراض حديثة تتناسـب مع العصر، مع الحفـاظ على أصول اللغـة والتعبير. كما أدخل الشـعر

القَصصي والتصويري للأدب العربي. وقال المطـران في مقالة له في مجلة **الهلال** عام 1933: «إنّ خطة العرب (الأوّلين) في الشعر يجب ألّا تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا.. ولهذا وجب أن يكون شـعرنا ممثلاً لتصوّرنا وشـعورنا لا لتصوّرهم وشعورهـم، وإنّ كان مفرَّغًا في قوالبهم محتذيًا مذاهبهم اللفظية». فرأى المطران في قيود الشـعر عقبة في اطراد الفكرة، ملتزمًا أن يضع التجديد في الوزن والقافية والشـكل وفي المعاني أيضًا. فـكان المطران نَموذَجًا لما سـيكون عليه الأديب العربي العصري في القرن العشرين.

وعُرف المطران بغزارة علمه وإلمامه بالأدب الفرنسي والعربي، وأُطلق عليه لقب «شاعر القطرين» مصر ولبنان، وبعد وفاته أطلق عليه حافظ إبراهيم وأحمد شوقي لقب «شاعر الأقطار العربية». وأشار ميشال جحا في دراسة له عن خليل المطران[1] «إلى أنّ شـوقي وحافظ ومطران مثّلوا ثالوثًا شـعريًّا معاصرًا ذكّرنا بالثالوث الأموي، الأخطل وجرير والفرزدق، الذي سـبقه بأكثر من اثني عشـر قرنًا من الزمن، كما عاش هؤلاء الشـعراء (أي حافظ وشـوقي ومطران) في فترة زمنية متقاربة، وفي كثير من الأحيان نظموا الشعر في مناسبات واحدة، إنما خليل مطران يبقى رائد الشعر الحديث». وعبّر طه حسين عن رأيه في شعر مطران في رسالة بعثها للأخير جاء فيها: «إنك زعيم الشعر العربي المعاصر، وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين، وأنت حَمَيت حافظ إبراهيم من أن يُسرف في المحافظة فيصبح شعره كحديث النائمين، وأنت حميت أحمد شوقي من أن يسـرف في التجديد حتى يصبح شـعره كهذيان المحمومين». كما قال عنه محمد حسين هيكل: «عاش مطران للحاضر في الحاضر وجذب جيله ليجعله حاضرًا كذلك، فشـعره وأسـلوبه وتفكيره كلها حياة جلَت فيها الذكرى وعظُمت فيها الحيوية، ولهذا تراهم حين يتحدثون عن مطران يتحدثون عن الشعر والتجديد فيه».

انتصر الأدباء باكرًا لحقوق المرأة من قاسـم أمين عام 1898 إلى جبران خليل جبران في الربـع الأول من القرن العشـرين. فكتب جبران باسـتمرار عن أحوال المرأة المشـرقية، تحت قرون الجهل والعبودية والتقاليد الرجعية، وأنّ اضطهادها هو في أساس المفاسـد والتخلّف الاجتماعي. وبدل الحب والزواج رأى في بلاد

(1) ميشال جحا، **خليل مِطران**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981.

الشام قيودًا وتقاليد مجندًا قلمه في قِصص ممتعة لنصرة المرأة في رواية **الأجنحة المتكسّرة**، وقصّة «مرتا البانيّة» (أي من قرية بان في بشريّ) في كتاب **عرائس المروج**، قصة وردة الهاني في كتاب **الأرواح المتمرّدة**.

وكما في الآداب كذلك في الشعور الوطني الذي استنهضته أفكار الثورة الفرنسية. فمرّ المشرق من مواطنية عثمانية بداعي مرور القرون كرعايا للسلطنة، إلى انتماء عربي مبني على الثقافة واللغة في معظم القرن التاسع عشر، ثم إلى مزيج قومي يجمع الانتماء إلى بلاد العرب وبلاد الشام وجبل لبنان، وصولاً إلى انتماء على أساسه ولدت الدولة اللبنانية، فوجد الشعور الوطني طريقه إلى أدب مسبغ بالتغني بلبنان والحنين إلى ربوعه.

ولعلّ جِبران خليل جِبران هو أبرز من مثّل النهضة الثقافية العربية في الربع الأول من القرن العشرين، رغم أنّه لم يكن مقيمًا في بيروت. ذلك أنّه فتح آفاقًا جديدة في اللغة والتعبير، تركت أثرًا عميقًا في كتّاب لبنان والمشرق. ويُمكن اقتفاء أسلوبه وأفكاره إلى أميركا التي أمضى فيها الجزء الأكبر من حياته. وهو بهذا المعنى ابن الثقافة الأميركية وأيضًا الألمانية في توجّهها نحو روحانية الشرق الآسيوي، كما في أعمال شوبنهاور ونيتشه، وفي المدارس الرومنسيَّة في الأدب من أيام يوهان غوتيه في القرن الثامن عشر إلى هرمان هسّه في القرن العشرين.

ولكنّ جِبران كان أيضًا ابن بيئته العربية في اللغة والعادات والتقاليد والمنشأ، وهذا المزيج جعله يُبدع رسمًا وكتابةً بأسلوب لم يكن سائدًا لا في الشرق ولا في الغرب. فكان جِبران الثوب الأول في خياطة عباءة الثقافة الحديثة في لبنان في العشرينيَّات، لحقه ثوب ثانٍ منذ نهاية الأربعينيَّات عمّق النهضة وضاعف من قوّة الحركة الأدبية والفكرية في لبنان استغرقت معظم النشاط الثقافي في العقود التي سبقت الحرب اللبنانية وكان لها دور سياسي واجتماعي واضح.

تأثير الرومنسيّة الألمانية

مصادر لبنان الثقافية في روحانية الشرق الآسيوي، وخاصة الهند والصين لا يمكن إغفالها. لا لأنّ التقليد العربي درج ومنذ مئة عام على تمايز الشرق العربي

بروحانيته عن الغرب المادي فحسب، بل لأنّ هذه الروحانية بدت طاغية في أعمال لبنانية دون غيرها، إن في كتابات جِبران خليل جِبران وميخائيل نعيمة، أو في نتاج كمال جنبلاط الأدبي، الذي طبعته الروحانية الهندية[1]. لقد تثقّف كمال جنبلاط ثقافة فرنسية رفيعة في مدارس لبنان وطاف أوروبا، وذهب إلى الهند مستقيًا المعلومات الدينية في ما يتعلق بالتصوف والتنسك والعبادة، وعاد بعقائد وطقوس كان لا يخفي ممارسته لها. ويعكس شعر جنبلاط فلسفته الهندية التي تعلّم بعضًا منها خلال إقامته في الهند مع روحاني هندي، فيقول في **سعادة الروح**:

خيَّمَ الليل، وأنت يا حبيبي ما أتيت
الطير الأسود قيَّدني بمخالبه، وأنا أنتظر
صابرًا، أنتظر، حتى لو طال الأمد للأبد.

وفي ديوان **فرح** يقول:

أعيش أم أموت فلا أبالي   هذا العمر من نسج الخيال

وفي هذين النموذجين أبديّة الروح البشرية في ثقافة جنبلاط وتقمّص الروح أجسادًا مختلفة. أما في مؤلفات ميخائيل نعيمة التي ربما فاقت الثلاثين كتابًا، فكلّ نص تقريبًا ينضح بروحانية الشرق الآسيوي والاشتياق إلى عالم الروح. وسنعود إلى نعيمة في هذا الفصل.

وإذ يضيق المجال هنا للبحث المفصّل عن أثر الروحانية الآسيوية والثقافة الأوروبية في الأدب اللبناني، نكتفي في هذا الفصل بعقد مقارنة بين جِبران خليل جِبران والأديب الألماني هرمان هسّه، خاصة في كتاب الأول **النبي**، وكتاب الثاني **سيدرتا**. والكتابان صدرا في الفترة نفسها، في أوائل عشرينيات القرن العشرين[2].

---

(1) من مؤلفات كمال جنبلاط الفكرية والأدبية والشعرية صدر عن دار النهار **سعادة الروح** (2002) وهو ترجمة جديدة لفيصل الأطرش لكتاب جنبلاط السلام أناندا. وصدر لكمال جنبلاط عن الدار التقدمية: **فلسفة العقل المتخطّي فلسفة التغيير، الجدليات** (2003)، **وجه الحبيب** (2002)، **المشاركة بين العلم الحديث والحكمة القديمة** (2001)، **أدب الحياة** (2000)، **الانسان والحضارة** (2007)، **الحياة الخالدة** (2006)، **الفلسفة واليوغا في بلاد الحكماء** (2005)، **بين جوهر الإبداع ووحدة التحقق** (2005)، **السلام أناندا** (1987)، **فرح** (1987)، **الحياة والنور** (1987).

(2) وُلد هرمان هسّه في بلدة «Calw» في الغابة السوداء من ولاية فرتمبورغ، في ألمانيا في 2 تموز =

صدور رواية **سيدرتا** لم يكن حدثًا منعزلاً عن مسيرة الأدب الألماني نحو العالمية *Weltliteratur*، وهي تشبه كثيرًا كتاب **النبي** لجِبران الذي ظهر بالانكليزية في الولايات المتحدة في الفترة نفسها التي ظهر فيها كتاب هسّه باللغة الألمانية في أوروبا. كما أنّ توجّه هسّه نحو الروحانية الشرقية الهندية والصينية لم يقتصر على تجربة المؤلف الشخصية، بل يمكن أن يُنظر إليه أيضًا ضمن الحركة الثقافية نحو الفكر العالمي التي انطلقت في ألمانيا منذ العام 1750، والتي كان ليوهان غوتيه اليد الطولى في بعثها. كما أنّ هسّه سار في أعماله الروائية في المدرسة الألمانية المعروفة باسم *bildungsroman* وهي مقتبسة من الأدب الانكليزي، ومقولتها أنّ العمل الروائي يجب أن يهدِف إلى تثقيف القارئ، وإلى نقل أفكار جديدة إليه يستفيد منها في حياته.

أثرُ يوهان غوتيه العميق واضح في معظم الأعمال الموسيقية والأدبية والفلسفية والشعرية، وحتى العلمية، التي ظهرت في ألمانيا منذ 1763 إلى أوائل القرن العشرين. وما زال يوهان غوتيه يُلهم الساحة الثقافية في البلدان الناطقة بالألمانية إلى اليوم. لقد ابتكر يوهان غوتيه فكرة الأدب العالمي من خلال انكبابه الشديد على التعمّق في آداب إنكلترا وفرنسا وإيطاليا وتراث اليونان وبلاد فارس ومآثر الصين والهند. وانعكست هذه الاهتمامات على أعمال غونتر غراس، الفائز بجائزة نوبل للآداب في القرن العشرين، ولكن أيضًا على أعمال الفيلسوف الكبير جورج هيغل وعباقرة ألمان من طراز شوبنهاور ونيتشه وكاسيرِر وكارل يونغ والنمساوي فتغنستاين، وحتى في بريطانيا في كتابات العالم البيولوجي شارلز داروين.

= 1877، من عائلة متديّنة تعمل في التبشير، ظهر بينها عدد من رجال الدين البروتستانتي. وتوفي في مونتانيولا، سويسرا في 9 آب 1962 عن عمر 85 سنة. بدأ نشر كتبه عام 1904 وأصدر آخر أعماله عام 1953. تأثّر بفلاسفة أوروبا كما تأثّر بالفلسفات الشرقية وخاصة الهندية والصينية. فاز بجائزة غوتِه من مدينة فرنكفورت عام 1946، وفي العام نفسه فاز بجائزة نوبل للآداب. أمّا جِبران، فقد وُلد في 6 كانون الثاني 1883 (بعد ست سنوات من ولادة هسّه)، في بلدة بشرّي شمال لبنان وتوفي في 10 نّيسان 1931 عن عمر 48 سنة في مدينة نيويورك في الولايات المتحدة الأميركية. وحمل الجنسيتين اللبنانية والأميركية.

لم تكن رواية **سيدرتا** تبجيلاً وخضوعًا للفلسفة الشرقية، فهرمان هسّه كان يريد أن يؤكّد فيها فكرةَ الفردانية الغربية في أقصى تعابيرها، ثورة الفرد على أبيه أولاً وعلى المجتمع والديانات والتقاليد وعلى كل شيء تقريبًا. وهذا يندرج في معظم مقولات الفلسفة الأوروبية التي إنما تريد أن تثبت أولوية الفرد وأنانيته في الجماعة. ولهذا وجدت الثورة الشبابية والهيبية في أوروبا وأميركا في مؤلفات هسّه تجسيدًا لمطامحِها في الثورة على الأهل والمجتمع والنظام، في حركة اختصرها المراقبون فيما بعد بأنّها كانت «جيل الأنا» Me-Generation. وهي أفكار لم يعتبرها أحد في حينها أنّها تشذّ عن المسير الثقافي والفكري للمجتمعات الغربية نحو المزيد من التحرّر الفردي، وأنه مع الوقت سيكون كل شيء مباحًا (الجنس والمخدّرات والمساكنة، الخ). فانطلقت حركة تحرّر جنسي غير مسبوقة في الأدب والسينما والفنون، والميل إلى التعرية الجسدية كتعبير عن تحرير الجسد كجزء من تحرير الروح، وذلك لِمُناسبة أو بدون مناسبة. أي ليس فقط لغاية الجِماع الجنسي، بل أيضًا للاستجمام بأشعة الشمس في الحديقة العامة، أو للتظاهر من أجل قضيّة عامة أمام البرلمان، أو التجوّل في المنزل أو الشقة والنوم بدون ملابس. ومعظم هذه الأمور تستمرّ إلى اليوم في المجتمع الغربي. ورافقت تلك الفترة طفرة أفلام الجنس وصولاً إلى الـporno الذي يخدش الذوق. فصدر من هذه الأفلام عشرات الآلاف من أواخر الستينيّات إلى أواخر السبعينيّات. ثم انحسرت بعد ذلك هذه الموجة إلى مجرّد قبلة أو أقل في معظم الأفلام، بينما استمرّ إنتاج فيلم البورنو لأنّه تجارة مربحة.

تأثير الثقافة الأميركية

في سنواته الأخيرة في أميركا، أحاط بجِبران معجبون، وقالوا له إنّه صوفي وروحاني ونبي، فنظر إلى نفسه على هذا الأساس. وقيل لنا إنّ شكسبير هو الأكثر مبيعًا في تاريخ البشرية، يليه الفيلسوف الصيني لاوتسو، ثم جبران الذي كسب شهرته بفضل كتابه الصغير **النبي**. فمنذ صدوره عام 1923، باع كتاب النبي عشَرة ملايين نسخة في الولايات المتحدة فقط باللغة الانكليزية. وهناك مدارس باسم

جبران في أميركا ومنها في بروكلين ويونكرز. ولقد قُرِئَ الكتاب لمناسبات العزاء والفرح في أميركا مرات لا حصر لها، كما تستخدم فقرات منه في مقالات الصحف والمجلات والكتب، ويُستعمل في تدريب معلمي المدارس ومعلّماتها، ويلفظ بعضها القضاة عندما يتلون الأحكام، كما يقرأ الناس فقرات لإزالة القلق والوصل إلى الراحة النفسية. وحتى أنّ جملاً من **النبي** تظهر من حين لآخر في الإعلانات التجارية تبيع بضائع وخدمات شتى[1].

لقد انطلق كتاب **النبي** بقوة منذ اللحظة الأولى لصدوره فباع الطبعة الأولى خلال اسابيع قليلة عام 1923 ولكن كانت هذه البداية فعلاً، حتى لم يعد أحد يعرف كم من مئات المرات أعيد طبع الكتاب في أميركا وحدها. وحتى في سنوات الانهيار الاقتصادي في أميركا في العام، 1929 وفي الثلاثينيّات استمرّ بيع الكتاب قويًّا، ووصل حجم المبيعات من الطبعة الفاخرة إلى خمسة آلاف نسخة كل أسبوع في الستينيّات. فقد كان كتاب **النبي** الكتاب المقدّس وأكثر شهرة من الانجيل لجيل ذلك العقد الثوري. كما أنّ المبيعات فيما بعد وحتى اليوم لم تتراجع. والمفارقة أنّ الدار التي نشرته عام 1923 لم تقم بأي حملة ترويجية أو دعاية، بل كان المبيع خلال 80 عامًا يستند إلى ما يتناقله القراء من محبّي جبران. بل أنّ صاحب الدار السيّد «ألفرد كنوف» الذي جنى ثروات طائلة من إعادة طبعه مرارًا وتكرارًا، لم يعرف ما سبب هذا الاقبال الهائل في مقابلة عام 1965. ورغم أنّه نشر كتبًا أخرى لجبران بلغ عددها ثمانية كتب، فإنّ معظم الناس لم تعرف أنّ جبران وضع كتبًا غير **النبي** بسبب غياب الترويج الدعائي من دار النشر.

وتكشف جوان آكوتشيلا جذور جبران الأميركية في الروحانية الآسيوية، أنّه في عامه الدراسي الأول في بوسطن عام 1895، قدّمه أستاذه إلى رسّام يدعى «فرِد هولاند داي» Fred Holland Day، الذي كان معجبًا بروحانية الشرق، وينبذ المادية الغربية جاعلاً الفن ديانته. وكان داي يبلغ من العمر 32 سنة ومستقلًّا ماليًّا ومن عائلة ثرية، ويدخّن النارجيلة المشرقية ويرتدي ملابس عربية أيضًا، ويضع على

(1) Joan Acocella, «The Prophet Motive: The Khalil Gibran phenomenon», *The New Yorker*, January 7, 2008.

رأسه عمامة مستوحاة من قِصص **ألف ليلة وليلة**، ويُنفق على مجموعة من المريدين والمهتمين بالفن والروحانية الشرقية. وكان صاحب دار نشر للكتب الجميلة، ويُصدر مع آخرين مجلتين عن الفن. أمّا هواياته الأساسية فكانت التصوير الفوتوغرافي، وخاصة تصوير الأولاد من أصول شرقية، وأحيانًا عراة أو بملابس بلادهم التقليدية. فكان يعثر على هؤلاء الأولاد ليصوّرهم من حي المهاجرين الذي قطنه جبران مع عائلته (امّه كاملة وأخيه بطرس وأختيه سلطانة ومرْيانا). وعندما حضر جبران إلى منزل داي عام 1896 كان يبلغ من العمر 13 سنة، فلفته ليس فقط شكل جبران البهي الوسيم، بل ذكاؤه الحاد. ولذلك قبله تلميذًا لديه في فنّ التصوير، وكذلك منحه راتبًا كمساعد في بعض إهتمامات داي. ثم أخذ داي يلقّنه دروسًا في الفن والأدب والشعراء الرومنطيقيين والرمزيين، وخاصة في ثيمات النبّوة والألم وديانة المحبة. فكان هذا التعليم اللَّبِنة الأولى التي بنى عليها جبران أسلوبه وشخصيته مدى الحياة.

ويقول واترفيلد صاحب سيرة جبران بالانكليزية، إنّ داي ساهم أيضًا في إثارة الغرور في نفس جبران، لأنّه كان يعامله كأمير عربي صغير، ويقدّمه على هذا الأساس لمعارفه، وكان جبران الفتى يتصرّف على هذا الأساس، وخاصة عندما يخرج أمام الناس بالملابس الفاخرة الشرقية التي كان يشتريها له داي. ولعلّ أمّ جبران كاملة وأخاه بطرس لاحظا أنّ جبران يمضي معظم الوقت في منزل داي الذي كان مثليًّا وأجواءه بروتستانتية مناهضة لكنيسة جبران المارونية الكاثوليكية (وأنّ هذا ربّما سبب موقف جبران العدائي من الكنيسة المارونية). ولذلك تمّ تسجيل جبران في مدرسة الحكمة المارونية في بيروت عام 1897؛ فرجَع بمفرده إلى لبنان، وبقي هناك ثلاثة أعوام[1].

أثبتت تجربة جبران القصيرة في بيروت (3 سنوات) أنّ نبوغه لم يستنِد إلى دعم داي أو أيّ عامل خارجي. فهو في فترة قصيرة انتخبه الطلاب شاعر المدرسة، وتفوّق في الأدب العربي وثابر على دراسة لغة القرآن ونهج البلاغة للإمام علي. وأسّس مع زميل له مجلة المدرسة الأدبية. ومارس هواية الرسم

(1) جان داية، **لكم جبرانكم ولي جبراني**، قب إلياس، منشورات مجلة قب إلياس، 2009، من المقدمة.

الزيتي. في العام 1902 عاد إلى بوسطن، وقد ختم المرحلة الثانوية وفُجع بموت أفراد عائلته من المرض، باستثناء مِريانا التي استمرّت في إعالته من دخلها في الخياطة. وعمل جبران على رسم مجموعة من اللوحات فساعده داي بإقامة معرض لها. وبدا فنّ جبران التشكيلي واضحًا من مجموعته الأولى يرسم كالرمزيين الأوروبيين (Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Gustave Moreau)، في كل لوحة مجموعة وجوه بشرية وخلفية هيولية فيها قوى كبرى ـ ملاك أو إله أو شخص جبّار، يرمز إلى الغموض والروح الهائمة.

وحتى منذ تلك السنّ المبكرة أخذ جبران ينشر مجموعات صغيرة من النثر والشعر والقصص، ولكن مع خلفية شديدة على سورية ولبنان والمشرق. وكانت مقالاته الأدبية تتعاطى مشاكل الطائفية والفقر وفساد اكليروس الكنيسة وطغيان الحكام. وكانت نفسية جبران ثائرة من أجل الفلاحين في بلاده ومن أجل عذابه النفسي. ولاقت هذه الكتابات رواجًا في أوساط الجالية العربية في أميركا. فأصبح جبران معروفًا ليس فقط في الأوساط العربية في المغتربات وفي مصر ولبنان، بل أيضًا كفنّان وككاتب أميركي باللغة الانكليزية.

في العام 1908 التقى جبران ماري هاسكل التي كانت تكبره بتسعة أعوام وكانت صاحبة مدرسة للبنات في بوسطن، وتحاول مساعدة النابغين من أبناء المهاجرين الجدد في المدينة. فكان عملها الخيري مصدر اهتمامها بجبران، وخاصة لما أبداه من مواهب تقدّرها هي. فاعطته مالاً، وساعدته على السفر إلى باريس ليدرس الفنون التشكلية. وكانت علاقة جبران بماري هاسكل تقتصر على الصداقة، ولكن بعد وصوله إلى باريس بدأا تبادل رسائل العشق والغرام. ولذلك ما ان عاد إلى بوسطن بعد عام حتى أعلنا خطوبتهما، واشترط جبران ألّا يتزوجا قبل وقوفه على قدميه من ناحية المال والاستقرار[1].

ولكن ذلك اليوم لم يأتِ أبدًا، ومع مرور السنين أدركت ماري أنّه لن يتزوجها، فعرضت أن تكون عشيقته وحسب، ولكنّه تجنّب ذلك وفضّل أن يعاشر

(1) Virginia Hilu, *Beloved Prophet: Love Letters and Journals of Khalil Gibran and Mary Haskell and her Private Journal*, New York, Alfred Knopf, 1972, pp. 4-27.

عدّة نساء أصغر سنًّا وأكثر جمالاً وجاذبية منها. حتى أنّها خلعت ملابسها أمامه مرّة ـ كما جاء في سيرتها ـ فلم يقدم جبران على معاشرتها وبرّر عدم انجذابه إلى جسدها أنّ علاقتهما أفلاطونية وما وراء الجسد، وأنّهما حتى في فراقهما هما في الحقيقة معًا طول الوقت ولا يحتاجان إلى «المضاجعة»، لأنّ علاقتهما هي مضاجعة روحية متواصلة تفوق الجنس والزواج متعة. ولكن ماري لم تقتنع بكل هذا الهراء بل أرادت أن تكون «المرأة في حياته، وأن يعلم الجميع أنّه يحبني أنا لأنّ هذا ما سيكرّمني، وما أحتاج إليه من عرفان ـ أن يحبّني جبران علنًا». لقد أثار وضع ماري هاسكل مع جبران شفقة النقاد الأميركيين، ذلك أنّه أنكرها في العلن ولم يقدّمها حتى لأصدقائه. ولم تمضِ أشهر على خطوبتهما حتى قرّر جبران أن يغادر بوسطن إلى نيويورك، تاركًا وراءه ماري وكذلك شقيقته مريانا التي كانت كل من تبقّى من عائلته في أميركا[1].

يكشف روبن واترفيلد كاتب سيرة جبران من مراجع صِحافية وأدبية، أنّ جبران كذب كثيرًا للإعلاميين عن أَصله وفصله بأنّه من عائلة نبلاء، وأنّ أسرة والده تسكن في قصر في بشرّي، وأنّ أسرة أمّه هي الأكثر ثراءً في سورية، تملِك أراضي كبيرة وقرى بأكملها. وأنّ أساتذة فرنسيين وإنكليزًا وألمانًا كانوا يحضرون إليه في بشري كأرستوقراطي صغير ويلقّنونه الدروس. وأنّه كان متيقنًا منذ البداية أنّ مصيرًا عظيمًا بانتظاره. وكانت ماري هاسكل تصدّق كل ما يقول لها جبران وأكثر، فكان دعمها المعنوي له أهم من دعمها المالي والمادي، وهذا واضح من أسلوبها في مخاطبته: «يا جبران المتألّق بروحك الأبدية المتعالية!». وعندما يقرأ لها ما يكتب من نصوص كانت تعلّق أنّ كلماته «كنورٍ غير منظور وأصوات حضرت من ماضٍ سحيق وأماكن بعيدة تهزّني من رأسي إلى أخمص قدميّ، بما تعني من قوّة الحياة». كما دوّنت ماري هاسكل بعضًا مما كان جبران يرويه لها عمّا يجول في باله: «أنّ نظرية النسبية حضرت في ذهنه قبل اينشتاين ولكن لم تسنح له الفرصة لتدوينها. وأنّه «أكثر من ألف مرّة تبخّر في الهواء كبخار، ثمّ سقط إلى الأرض كقطرات ندى، وأنّه مرّة استحال إلى صخرة».

(1) Waterfield, Robin, *Prophet: The Life And Times Of Khalil Gibran*, New York, Griffin Edition, 2000.

مما قاله جبران أيضًا في معرض نزعته نحو العظمة: إنّه التقى في أثناء السنة التي أمضاها في باريس بالنحات الفرنسي الشهير أوغست رودان Auguste Rodin، وادّعى أنّ رودان اعتبره «وليام بليك William Blake القرن العشرين»[1]. ويعتقد النقّاد أنّ جبران فبرك هذا الادعاء الذي لم يمكن إثباته وقد توفيّ رودان، ولكن الناشر ألفرد كنوف أعجبته الفكرة فاستعملها للترويج على كل كتب جبران وملصقات الدعاية. ولقد استعمل النقاد هذا الادعاء ضدّ جبران عندما قرأوا **النبي**، وتساءلوا بامتعاض إذا كان هذا يرقى لأعمال بلايك فعلاً.

يستنتج واترفيلد أنّ مشكلة جبران الأساسية كانت شعوره بالنفاق، لأنّ حياته العادية المليئة بالماديات (علاقات نسائية وخمر وعرق) كانت مناقضة تمامًا ادّعاءاته أنّه شخصية روحانية وقدسية. فمات مريضًا من تليّف الكبد، خاصة جرّاء إدمان الكحول ومن السلّ، رغم أنّ محبيه يتجاهلون الكبد ويبرزون مرض السلّ.

ولكن عدا عن نظرة ماري إلى جبران أنّ مصادر إلهامه كانت إلهية، فإنّ دورها كمعلّمة مدرسة كان هو الأهم في حياة جبران وفي تلقينه. فتبعت أسلوب «فرِد هولاند داي» في تثقيف جبران باللغة الانكليزية التي لم يُجِدْها تمامًا بعد ولكنها فعلت ذلك عبر روائع الأدب الانكليزي. فكانت تدّعي أنّهما يمضيان أمسيّة أدبية وحسب، ثم تحضر كتبًا تعلم أنّ جبران لم يقرأها بعد، وتطلب منه أن يقرأ لها بصوتٍ عالٍ.

غادر جبران بوسطن عام 1911، ولكن الرسائل وضمنها شيكات من ماري هاسكل استمرّت في الوصول. وحتى 1913 بلغ مجموع ما أعطت هاسكل لجبران من مال 7440 دولارًا، ما يعادل حسب كاتب سيرته 150 ألف دولار اليوم. وبرغم كسبه المال من إصدار الكتب والصّحافة واللوحات، إلا أنه لم يقل لماري أن توقف الشيكات.

في نيويورك أقام جبران في شقة في مبنى للفنانين التّشْكيليّين، وتولّت ماري هاسكل تسديد قيمة الايجار. وفي الفترة الأولى نشر جبران كتابين بالعربية، ولكنّه بعد سنوات من إقامته في نيويورك قرّر أن يكتب بالانكليزية، واحتاج إلى مساعدة ماري هاسكل، وكانت جاهزة كالعادة في تقديم كل ما يحتاج إليه. فكان يرسل لها

(1) وليام بلايك شاعر ورسّام انكليزي 1757 ـ 1827.

مُسَوَّداته إلى بوسطن وتقوم هي بتصليحها وتنقيحها وتعيدها إليه بالبريد. حتى أنّها كانت تزوره مرارًا في نيويورك (ولكنها كانت تنام في الفندق)، فكان يتلو عليها ما يريد كتابته وهي تكتبه بلغة إنكليزية صحيحة مباشرة.

ويتّضح هنا أنّ دور ماري هاسكل في كتابات جبران بالانكليزية كان عميقًا وأساسيًا، ولم يكن مجرّد تنقيح وتصحيح. فهي تصف مراحل عملهما معًا في إعداد النصوص، وكانت عندما يصلان إلى فكرة تثير لديها أسئلة، يتوقفان ويتناقشان حتى يصلا إلى التعبير الأفضل أو الفكرة الفُضْلى. «لقد كان يقدّم الفكرة وأنا كنت أجد الجمل المناسبة للتعبير عن الفكرة». وهذا عمل مهم جدًا في الكتابة يجعل ماري مُشاركة في التأليف. في غياب حضورها الشخصي ونقاشاتهما المباشرة إلى نيويورك، كانت رسائلها من بوسطن طويلة في التعليق والتصحيح على ما يكتبه جبران. حتى أنّ إحدى رسائلها بلغ سبع صفحات تصحّح وتعلّق على قصيدة واحدة بالانكليزية. وهكذا كان دورها أساسيًا في كل ما كتب جبران بالانكليزية.

في العام 1926 تزوجت ماري هاسكل أخيرًا قريبًا ثريًا لها، ولكنّها استمرّت كل ليلة في العمل على ما يرسله إليها جبران من نصوص (حتى وفاة جبران عام 1931). فعملت على مُسَوّداته وصحّحت كل كتبه بالانكليزية، ومنها الكتاب الثالث ـ **النبي** ـ الذي اعتبر مصدر إلهام للأميركيين في حياتهم اليومية، وكأنّه يخاطب كل قارئ بنصائح مباشرة وأن لا يقلق الانسان من شيء. وجلب هذا الكتاب مالاً وافرًا لجبران.

ويقول كاتب السيرة إنّ **النبي** يُعتبر كتابًا دينيًا بالضبط، لأنّ جبران استقى مضمونه من قراءات للبوذيّة والقرآن وقرءاته للانجيل بالعربية (المطبعة الكاثوليكية في بيروت)، وبالانكليزية في طبعة الملك جيمس، وخاصة من عظة المسيح على الجبل. ومن كل هذا ومع توابل فلسفية أوروبية، خرج جبران بنصٍّ طازج يحاكي أجيال القرن العشرين بلغة عصرهم، بعيدًا عن سلطة الكنيسة والمؤسسات الدينية. ولم يسقط كتاب **النبي** من الشعبية، فكان الكتاب المفضل للهيبيّين في الستينيّات، ولجماعات «النيو آيج» New Age منذ الثمانينيّات حتى اليوم. فالكتاب استقبله الجمهور كنوع من العلاج النفسي يريح القارئ. وتذكر ماري هاسكل أنّ جبران

لخّص لها معنى الكتاب أنّه يقول لقارئه: أنت أعظم بكثير مما تعتقد، وكل شيء سيكون على ما سيرام». فكان الكتاب خير معين لضعفاء الإرادة، وانتشر خاصة في السجون لما يعطيه من معنويات لليائسين من الحياة.

كتاب النبي

مثل هسّه، لم يسلك جبران طريق الدراسة الأكاديمية العالية، ولكنّه ذهب إلى المدرسة في بوسطن وعاد إلى بيروت في مدرسة الحكمة حيث تعلّم القراءة والكتابة. ومثل هسّه، تلقّن تعاليم الدين ودروس الانجيل. فهو وُلد في بشرّي في شمال لبنان عام 1883 من عائلة مارونية، وهاجرت عائلته إلى أميركا في 25 حَزيران 1895. وإذ حطّت الباخرة في مدينة نيويورك، مكثت العائلة هناك لفترة، ثم علمت الأم أنّ ثمّة جالية لبنانية مزدهرة في ضاحية جنوب مدينة بوسطن، فذهبت واستقرّت هناك.

وابتداء من 30 أيلول 1895، ذهب جبران إلى المدرسة الابتدائية في بوسطن. ولأنّه لم يذهب إلى المدرسة أبدًا في لبنان ولا يعرف الانكليزية، فإنّ الادارة وضعته في صف تعلّم اللغة الانكليزية المخصّص لأطفال المهاجرين، على أن يلتحق بالصف الاعتيادي بعد ذلك. وإذ نجح جبران في دروسه ونحا إلى التخصّص في الفن التشكيلي، سافر عام 1908 إلى باريس حيث درس الرسم على يد الفنان الفرنسي أوغست رودان لمدّة عامين. وهناك التقى زميله في دراسة الفن اللبناني يوسف الحويّك الذي أصبح صديقه مدى الحياة. وعاد جبران ليتابع دراسة الفنون الجميلة في بوسطن.

ورغم اقامته الطويلة نسبيًا في أميركا، إلا أنّ حياة جبران الأولى في لبنان، حتى الثانية عشْرةَ من عمره، لم تبارحه، بل أنّ أولى ابداعاته كانت باللغة العربية. ثم تحوّل إلى الانكليزية اجمالاً منذ العام 1918[1]، وأصبح عضوًا في الرابطة القلمية لأدباء المهجر في نيويورك. في البداية، طُبِعَ معظم مؤلفات جبران بنفحة مسيحية أولاً ولكن

(1) *The Prophet* (1923); *Sand and Foam* (1926); *The Son of Man* (1928); *The Earth Gods* (1929); *The Wanderer* (1932); *The Garden of The Prophet* (1933); *Beloved Prophet, The love letters of Khalil Gibran and Mary Haskell, and her private journal* (1972, edited by Virginia Hilu); *The Sea*; Gibran, Khalil. *Khalil Gibran: His Life and Works*.

أيضًا بروحانية شرقية، آسيوية المصدر، وليس غربية. وهذا جَرّاء قراءاته الكثيرة في الديانات الشرقية كالبوذيّة والهندوسيّة وغيرها. أما روحانيته المسيحية فكانت غير تقليدية، انبثقت من روحه المتمردّة ضد رجال الدين، والتزمّت والتعصب وممارسات الكنائس في لبنان وسورية في تلك الفترة. ورغم أنّ أدبه كان كلاسيكيًا لكنّ تجديده كان في المضمون الفكري عن الحياة وفي استعماله لمفردات روحية في جملته. وتوفّي جبران في نيويورك في 10 نَيسان 1931، متأثرًا بمرضَي السلّ وتليّف الكبد.

كتاب **النبي** هو أكثر مؤلفات جبران شهرة، في لبنان والعالم العربي وفي الولايات المتحدة وأنحاء العالم. هو ليس رواية وليس دراسة، بل مجموعة نصوص قصيرة تحاكي لغة الانجيل، كلّ نص من بضع صفحات ومجموعها 26 نصًا. ومثل كتاب **سيدرتا** الصغير، أصبح كتاب **النبي** الصغير، مشهورًا في أوساط الثورة الشبابية في الستينيّات في أميركا وبريطانيا وفرنسا. ومنذ ذلك الوقت لم تتراجع شهرة كتاب جبران، وما زالت سائر المكتبات تبيعه وتعرضه؛ وتُرجم إلى أكثر من عشرين لغة (ويقال إلى أكثر من أربعين). كما صدر ألبوم صوتي هو قراءة **النبي** بصوت الممثل العالمي ريتشارد هاريس، مرفقة بموسيقى شرقية وضعها التركي عارف مارديني، وصدرت ألبومًا عن شركة أتلانتيك عام 1974[1]. حتى الرئيس الأميركي جون كنيدي كان معجبًا بجبران، ففي خطاب القسم عام 1961، قال كنيدي دون أن يذكر أنّه يقتبس من جبران: «هل أنت سياسي يسأل ماذا تُقدّمُ البلاد له؟ أو متحمّس تسأل ماذا تقدر أن تفعل لبلدك؟ إذا كنت من الصنف الأول فإنّك جرثومة تمتصّ خيرات البلد. وإذا كنت من الصنف الثاني فأنت واحة في صحراء. فلا تسأل ماذا قدّم وطني لي بل اسأل ماذا يمكن أن أقدّمه لوطني»[2].

تبلورت أفكار كتاب جبران، **النبي**، باكرًا في حياته، ولكنّه لم يُنجزه ويدفعه للطبع سوى في العام 1923. لقد نجح كتاب **النبي** لدى صدوره نجاحًا منقطع النظير في الولايات المتحدة، وأتبعه جبران بكتاب مشابه هو **حديقة النبي**، وكان

(1) Arif Mardin, The Prophet / Khalil Gibran: A Musical Interpretation featuring, *Richard Harris.*, New York, *Atlantic Records*, 1974.

(2) Gibran, Khalil, «The New Frontier», 1925.

في صدد العمل على كتاب ثالث بالصيغة والمضمون نَفسـيْهما ولكن وافته المنيّة عام 1931. والنبي في الكتاب هو «المصطفى المختار» كما أنّ البوذا هو «سيدرتا» في كتاب هسّــه. يتهَيّأُ النبي لمغادرة مدينة أورفليس (وهي تسمية موارِبة لنيويورك حيث أقام جبران معظم حياته) ليعود إلى بلاده الشــرقية (إلى لبنان الذي وُلد فيه جبران). هذا الزاهد الذي يهمّ بمغادرة أورفليس، أحــبَّ أهلها فتألم لفراقهم على الرغم من شــدة لهفته إلى مســقط رأســه. ولما تجمع الناس لوداعه طلبوا منه أن يزودهــم بتعاليمه ونصائحه حــول الحياة وأحوال الانســان. وهكــذا تبدأ فصول الكتاب القصيرة، يتعاطى كل منها في موضوع مختلف.

تبدأ «المِطْرَة»، وهي أول امرأة آمنت به، بسؤاله عن الحبّ. ليجيب أنّ الحب هو أساس الحياة ومقرّب بين البشر، وكما أنه يسـبّب السعادة كذلك يسبّب القلق والعذاب. وحديثه عن الحب حمله على التحدث عن الــزواج المثالي القائم على المحبة والمســاواة، وعن الأولاد والعطاء والألم والخير والشر والموت. وتتعاقب النصوص بعناوين مختلفة منها: المصطفى، المطرة، الزواج، الأبناء، العطاء، اللذة، الجمال، الحــزن والفرح، الألم، الصداقــة، الزمان، الدين، البيع والشــراء، الخير والشر، الحرية، القانون، الجريمة والعقاب، الموت، الوداع.

ظهر كتاب **النبي** باللغة العربية في عشر ترجمات لأدباء كميخائيل نعيمة ويوسف الخال وثروت عكاشــة، وكانت آخــر ترجمة عام 2007 هي للشــاعر العراقي بولس ســركون، المقيم في بيروت منذ 1969. تميّزت ترجمة هذا الأخير بلغتها الشــاعرية، ويبرز أسلوبه بمقارنة العبارتين التاليتين من **النبي** كما جاءتا في ترجمة سابقة:

> غير أنّه مــا هبط عن التلة حتى فاجأته كآبة صمــاء، فقال بقلبه: كيف أنصرف من هذه المدينة بســلام، وأســير بالبحر عن غير كآبة؟ كلا! إنني لن أبرح هذه الأرض حتى تسيل الدماء من جراح روحي.
> فإن الصوت لا يستطيع أن يحمل اللسان والشــفتين اللواتي تسلّحن بجناحيه، ولذلك فهو وحده يخترق حجب الفضاء. أجل، والنســر يا صاح لا يحمل عُشه بل يطير وحده محلقًا في عَنان السماء.

وفي ترجمة بولس سركون تصبح العبارتان كالآتي:

> لكنه، بينما كان يهبط من التَّلّة، غلبته نوبَةٌ من الحزن، ففكّر في قلبه: كيف يمكنني أن أُغادر بســلام دون أن أحزن؟ كلا، ليس بدون جُرحٍ ينغُر في الروح سأتركُ هذه المدينة.
> الصوتُ لا يقدر أن يحمل معه اللسانَ، والشفاهَ التي منَحتهُ الأجنحة. عليه وحده أن يتقصّى الأثير. ووحيدًا، من دون عُشّــه، سيطير النسرُ تلقاءَ الشمس.

ومن كتاب **النبي** بهذه الترجمة الجديدة لسركون نختار هذه العبارات:

> فأجاب المصطفى وقال: يا أهل أورفَليس، عــلامَ يمكنني أن أتكلّم، على سِوى ذاك الذي تختلج به نفوسكم في هذه اللحظة بالذات؟
> آنذاك، قالت المِطرة: ألا فلتكلّمنا على الحبّ.
> بصوت عظيم قــال: عندما يومــئ إليكم الحبّ اتبعــوه، حتى لو كانت طرقاته وعرة وشــائكة. وإذا ما طواكم بأجنحته فاخضعــوا له، برغم أن السيف الخبيء بين براثنه قد يجرحُكم. وعندما يكلّمكم، صدّقوه، برغم أن صوته قد يحطّم أحلامكم كما تفتك ريح الشمال بالحديقة. ولا تفكّر أنك تستطيع أن توجّه الحب في مسيــره، فالحب، إن وجدك جديرًا به، هو الذي يوجّه مسيرك. ليست للحب رغبة أخرى غير أن يحقّق ذاته.
> وقالت امرأة تضمّ وليدًا إلى صدرها: حدّثنا عن الأطفال. فقال: أطفالكم ليســوا أطفالاً لكم. إنهم أبناء الحياة وبناتها في اشتياقها إلى ذاتها. ومن خلالكم يأتون، لكنهم ليســوا منكم، ورغم أنّهم معكــم فهم لا ينتمون إليكم. يمكن لكــم أن تمنحوهم محبّتكــم لكن ليــس أفكاركم، فلهم أفكارهم هم أيضًا. يمكن لكم أن تقدّموا مأوى لأجسادهم، لا لأرواحهم، لأن أرواحهم تسكن في بيت الغد، ذلك الذي لا تستطيعون زيارته، حتى ولو في الحلم. يمكنكم أن تجاهدوا لتصيروا مثلهم، لكن لا تحاولوا أن تجعلوهــم مثلكم. لأن الحياة لا تمشــي إلى الــوراء، ولا تتلكأ بصحبة الأمس. أنتم الأقواس التي منها يُطلَقُ أطفالكم على شكل سهام حية[1].

---

(1) هذه الفِقْرات من ترجمة الشــاعر العراقي بولس ســركون (1944 ـ 2007)، نشــرتها بعد وفاته دار الجمل في ألمانيا: **جبران خليل جبران، النبي**، ترجمة بولس سركون، كولونيا، دار الجمل، 2008.

في العام 1903، في العشرين من عمره، أخذ جبران يتعمّق في قراءاته ويحدّد في مُخَيِّلته أفكارًا عاشت وعمل على صياغتها في السنين المقبلة، وكانت هي نواة كتاب **النبي**. إذ استغرق مشروع كتابة **النبي** عشرين عامًا كان خلالها يفكّر في عدّة نصوص هي خلاصة استنتاجاته عن الأسئلة التي يطرحها الفلاسفة والشعراء. وليس من المؤكد متى قرّر جبران أن يكتب كل هذا، ولكن الأكيد أنّه بدأ يفكّر في عنوان له منذ 1915، وبدّل العنوان أربع مرّات، ثم شرع في وضع النص النهائي في العام 1918 وأنجزه عام 1922، ليظهر عن واحدةٍ من كبريات دور النشر الأميركية، Alfred Knopf.

كتب جبران عام 1919: «وكأنني كنتُ أفكّر في وضع هذا الكتاب لمدّة ألف عام، ولكني حتى العام الماضي لم أدوّن صفحة واحدة منه على الورق. هذا الكتاب يمثّل ولادتي الثانية.. كل كياني وضعته في كتاب **النبي**». وفي عام 1931، قبل وفاته بفترة، كتب جبران: «شغل هذا الكتاب الصغير كل حياتي. كنتُ أريد أن أتأكد بشكل مطلق، من أن كلَّ كلمة كانت حقًّا أفضل ما أستطيع تقديمه». وقد تحقق ذلك، فقد بيع من هذا الكتاب في الولايات المتحدة وحدها تسعة ملايين نسخة.

هيكلية كتاب **النبي** تُقرأ وكأنها نص مقدّس، ولذلك فهو يُصنّف ككتاب ديني، ويوضع في قسم الديانات في مكتبات أميركا وكندا وأوروبا. وهو في هيكليته ومضمونه ولغته يشبه الإنجيل وأسفار العهد القديم. فيه النثر والأمثلة عملاً بأسلوب المسيح في الانجيل، ومليء بالتصويرات المعبّرة. فِقْراتُه تبدأ هكذا: «الحق أقول لكم» أو «يقولون... ولكني أقول لكم»، الخ. بأسلوب فيه من سلطان الكلام ونهائيته، وكأنّ المسيح هو الذي يتكلم!

مقارنة جبران وهرمان هسّه

لم تكن علاقة هسّه بالهند والفلسفة الشرقية نظريّة، بل كان له جذور وعلاقات قديمة عبر أهله. فجدّ هرمان من ناحية أمّه، هرمان غوندرت، كان مبشرًا بروتستانتيًّا في الهند، وأصبح أكاديميًّا مهمًّا في الدراسات الهندية بعد عودته إلى ألمانيا. أما والدة هسّه فقد وُلدت في الهند من أسرة سويسرية عام 1842. وفي منزل ذويه وذوي أمّه في ألمانيا، كان هسّه محاطًا بصورة دائمة بالكتب والأبحاث عن الهند،

وكان يجلس في الغرفة نفسها التي كان جَدّه يستقبل فيها باحثين أوروبيين وآسيويين يتحدثّون عن حضارة الهند، وهرمان يصغي إليهم.

وأمضى هسّه أربعة أشهر في الهند عندما كان عمره 34 سنة، فأضافت مشاهداته وخبراته إلى ما قرأ وسمع في منزل ذويه وجدّه. وأثناء إقامته في الهند اكتشف هسّه أنّ أيَّ تجربة روحية شرقية يجب أن تنمو في ذاته هي من خلال التأمّل والقراءة، ومن موقعه في أوروبا وليس عبر الاقامة في الهند. وأنّ السفر هو حالة نفسية ليس إلّا، كما ذكر فولتير. واشتغل هسّه على مزج ثقافته الشخصية من أعمال شوبنهاور ونيتشه ومؤلفات يوهان غوتيه الباكرة (رواية *Werther* على سبيل المثال) والرُّومنسيِّين الألمان، إلى التحليل النفسي لكارل يونغ، الذي درسه هسّه على يد تلميذ يونغ، جي بي لانغ[1]، إلى الفلسفة الهندية والصينية. وبهذه الخلفية، عالج هسّه في كتاباته ورواياته ثنائية الروح والطبيعة، والانسان الدؤوب في البحث عن الذات خارج قيود المجتمع الذي يعيش فيه. وكانت معظم روايات هسّه تَدور حول رحلة بطل القصّة إلى أعماق ذاته في رحلة نفسية روحانية، ينتقل من مكان إلى آخر ويخوض تجارب ومغامرات. الذات والوجدان كانا الأساس إذًا. وفي كل رواية لهسّه، ثمّة شخص آخر يرافق البطل، ويكون بمثابة مرشد روحي يساعده على مسعاه لتَعرُّف ذاته في طريق التحرّر خارج هذا العالم «الملوّث بالمال وأهميّة الوقت وحسابات التجارة».

سيدرتا

بدأ هسّه كتابة رواية **سيدرتا** عام 1919، بعد الحرب مباشرة، وأنجزها عام 1922 وتُعتبر بين أعماله الأكثر انتشارًا، لأنّها سهلة المطالعة وعدد صفحاتها قليل. حتى أنّها أصبحت نصًّا أساسيًّا ألهم الشعراء بعد ترجمتها إلى الانكليزية عام 1951[2]. وليست رواية **سيدرتا** قصّة تاريخية عن البوذا. بل هي من خيال المؤلف

(1) Hessés novel *Demian* was based on Carl Jung's theories of individuation.

(2) *New Directions* hardcover published in October 1951; New Directions paperback edition published in July 1957; *New Directions* clothbound edition published in September 1964; Bantam edition published in July 1971.

مليئة بالرموز والكلام الشعري، وتحكي قصّة غوتاما الفتى الذي عاش في الهند في زمن البوذا. وهي عمل هسّه التاسع، كتبه بأسلوب سلس ومؤثّر، وكأنّه نص ديني في قوّته وتوكيداته. وقرّاء جبران خليل جبران سيشعرون بقرب نص **سيدرتا** من نفس جبران. وتعني كلمة سيدرتا باللغة السنْسكريتية «هذا الذي يحقّق أهدافه» أو «هذا الذي ينتصر». والمعروف أنّ اسم البوذا الحقيقي هو «الأمير سيدرتا غوتاما». فاستعمل هسّه هذا الاسم لبطل الرواية الذي يلتقي البوذا في أثناء رحلته. ومع ذلك فالرواية هي ـ في معنى ما ـ قصّة بديلة عن حياة البوذا الشاب.

تدور أحداث رواية **سيدرتا** في الهند في بداية القرن السابع قبل الميلاد، وهي الفترة التي عاش فيها البوذا، مؤسس الديانة البوذية في آسيا. وتحكي قصّة الفتى «سيدرتا غوتاما»، ابن رجل تقيّ أصبح براهما حسب الديانة الهندوسية. وفي يوم يتخذ الفتى قرارًا بمغادرة بيت العائلة، في إشارة إلى ثورته على ديانة أبيه وعلى شعائر الصلاة والعبادة والتقاليد الاجتماعية في بيته وقريته. ويطلب والده أن يبقى ولكنّ غوتاما لا يتراجع عن الذهاب. وعندما يصرّ والده على بقائه في القرية، يُضرب الفتى عن الطعام. ويسقط في يد الأب ويُذْعِنُ لرغبة ابنه، وهو يعلم أنّه لن يراه بعد ذلك. فينطلق غوتاما في رحلة البحث عن الذات التي تنتهي بعثوره على النور النهائي.

يرافق سيدرتا في رحلته صديقه غوفيندا الذي يحبّ سيدرتا كثيرًا ويعجب بشجاعته. ويلتحق الصديقان بجماعة رهبان دينية متقشّفة تدعى «السامانا»، يبحث أعضاؤها عن التنوّر وتجدّد الذات عبر تدمير اللّذات الجسدية، والصيام والابتعاد عن حياة البشر للعيش في البراري، حفاة، يرتدون أسمالاً بالية من القطن، لا تكاد تقيهم البرد. فيصبح سيدرتا راهبًا في حياة صلاة وتأمّل وإصغاء إلى كبار الرهبان، يسعى إلى انتصار الروح عبر حرمان الجسد وتجويعه وقهره بهدف التحرّر من الحاجة المادية. وتمرّ ثلاثة أعوام ليكتشف بعدها سيدرتا أنْ ليس ثمّة تغيّر روحي في نفسه الثائرة، فلم يقترب من هدفه في اكتشاف الذات وتحليق الروح. وفي يوم يسمع عن مرور البوذا في الجوار فيلتحق برهبانه ومريديه، حيث يستمع إلى عظاته وخُطَبه التي يلقيها في حشود الناس في القرى التي يزورها. ولكن عطش سيدرتا إلى المعرفة لم يرتوِ، بل قرّر أن يترك البوذا أيضًا. وشرح لصديقه أنّه عبر التجربة

الحياتية الذاتية وليس عبر التعاليم الروحية من أشخاص آخرين، نجد المفتاح إلى المعرفة الحقيقية والتنوّر. وأنّه سيمضي في طريقه. فيحار غوفيندا في أمر سيدرتا، ويريد أن يفعل مثله كالعادة ويترك البوذا ويرافقه. وعندها يصرّ سيدرتا على ألّا يلحقه غوفيندا، بل أن يبقى هذا الأخير مع البوذا، ويعيش تجربته هو التي يجب أن تكون مميّزة عن سيدرتا، لا أن يقلّده في كل حركاته.

تحَوُّل سيدرتا بعد ذلك كان كبيرًا، فقد قرّر تغيير مسيره بعد سنوات من الحياة الروحية بأن يندمج في الحياة الاجتماعية ويجرّب الملذات الجسدية والمادية. إذ بينما هو في طريقه إلى المدينة، يمرّ إلى جانب قصر فخم، قيل له إنّه بيت سيدة المجتمع «كمالا». فيطلب سيدرتا أن يقابلها رغم ثيابه الرثّة وحاله المتواضع وجسده النحيل. وإذ لمحته كمالا تعجّبت كيف يدخل منزلها المشبوه بالدعارة راهب بوذيّ، وهي تعرف أنّ معشره يمقتونها ويسخرون من حياتها المادية ومن تجارة الجسد التي تمارسها. ففي دخول هذا الراهب إلى بيتها تنازلٌ كبير منه، ولغز تريد اكتشافه، وتصغر عندها مسألة فقره. ولذلك رحّبت به ولفتها شكله الفتيّ والوسيم. وكان سيدرتا عمليًا في طرحه، فلم يقل كلامًا غزليًا عاطفيًا أو شاعريًا، بل طلب من كمالا وبدون مقدّمة أن تعلّمه أصول الجنس والغرام. فاشترطت عليه أن يذهب وينتج المال ويعود إليها بهدايا فاخرة.

فذهب سيدرتا إلى المدينة القريبة باحثًا عن مصدر للمال، وهناك التقى التاجر «كما سوامي» الذي وظّفه في متجره. ولم تمض فترة حتى أثبت سيدرتا جدارته في التجارة والأعمال وحقّق ربحًا فائقًا لصاحب المتجر. ثم اتفق مع الأخير أن يتشاركا، ليصبح سيدرتا بعدها رجل أعمال ناجحًا يملك مؤسسته التجارية الخاصة. ومع كل هذا المال، عاد إلى كمالا التي أصبحت محظيّته.

في البداية لم يأخذ سيدرتا نمط الحياة المادية مأخذ الجِدّ، حتى بعدما أصبح تاجرًا ناجحًا. بل حافظ على مُثله العليا، معتبرًا الحياة المادية مرحلة في مشواره الطويل. فسخر من التجار ومن أهل المدينة الذين يفخرون بثيابهم وطعامهم ومنازلهم، واعتبرهم «أطفالاً يتمتعون بالألعاب». ولم ترُقْ له اهتمامات الحياة اليومية لأنّه كان ينظر إلى البعيد، إلى مواصلة رحلته الروحية. ولكنّه وقع دون أن

يدرك في هوى الحياة المادية ومَتاعها، ونسي أهدافه السامية وانزلق تدريجيًا في الطمع وحب الثروة والمقامرة والتجارة وكذلك ظلم الفقراء واستغلال الخلّان.

وبعدما كانت المدينة وحياة الجسد تجربة يتعلّم منها سيدرتا، أصبح عاشقًا لكمالا الجميلة وشريك فراشها الدائم، لا ينافسه فيها أحد من وجهاء المدينة. ومرّت عشر سنوات على هذه الحال، حتى شعر سيدرتا بالملل من التكرار السخيف للحياة في المتجر وفي إنفاق المال في الطعام والأشياء التي لا يحتاج إليها، وفي النوم على الفراش الوثير وفي معاشرة كمالا. واستيقظ من ثبات المجون وحزن لأنّه أمضى قسطًا كبيرًا من حياته في لهوٍ لا طائل منه. وهكذا نهض في الصباح وارتدى أثمالاً بالكاد غطّت جسده ومضى في طريقه خارج المدينة، تاركًا كل شيء لكمالا.

العبرة من المرحلتين بعد مُغادرته منزلَ أبيه ـ مع الرهبان والبوذا أوّلاً ثم مع الثروة المادية والجنس ثانيًا ـ أنّ سيدرتا كان يمرّ بتجارب، يحقق نجاحات ويعاني اخفاقات. وهي محطات في رحلة البحث عن الذات. وهنا تبدأ المرحلة الثالثة في علاقة جدلية في ذهن سيدرتا. إنّه يشعر الآن بالضياع واليأس، لأنّه لم يتقدّم من هدفه السامي الذي لأجله بدأ رحلة تستغرق عمره. وقاده اليأس إلى الرغبة في الانتحار فوصل إلى ضفة نهر كبير، وقرّر أن يرمي نفسه في الماء ليجرفه التيار ويموت. ولكنّه سمع في هذه اللحظة همسًا ناعمًا من النهر هو عبارة تتكرّر: أووم، أووم OM. وكان قد تعلّم في دروس البوذا أنّ هذه اللفظة هي رمزٌ إلى وحدة كلّ شيء في الكون، وأنّ من يصل في مرحلة من حياته ويسمع هذا الصوت يكون قد بلغ النور. فتبخّرت فكرة الانتحار ليحلّ مكانها سرور لا حدود له، بأنّه وفي هذه اللحظة بالذات قد حقّق هدوءه النفسي. فلجأ إلى ظل شجرة، وغرق في نوم مريح جدّد طاقته الجسدية وأغنى روحه، ليستقظ فيما بعد وقد وُلد إنسانًا جديدًا.

وعلى ضفّة هذا النهر يلتقي سيدرتا رجلاً طاعنًا في السنّ هو «فاسوديفا»، الذي يملك قاربًا ينقل المسافرين من ضفة إلى ضفة. وإذ يركب سيدرتا القارب ليذهب إلى الناحية الأخرى، يعدل عن مغادرة القارب ويقرّر أن يبقى مع هذا الرجل، الذي يصبح مرشده الروحي. يرمز نقل سيدرتا على القارب إلى الناحية

الأخرى من النهر إلى الموت، ولكنّ فاسوديفا لا يقول له شيئًا، ويترك سيدرتا ليقرّر بمفرده إذا كان يريد أن يذهب إلى الناحية الأخرى من النهر، أو أن يعود معه إلى الضفّة الأولى. ولهذا فسيدرتا يكون قد ولد من جديد عندما يعود مع فاسوديفا إلى الضفة الأولى. ويعمل الرجلان على القارِب ينقلان الناس، ويعيشان معًا سنوات طويلة بسلام وطمأنينة، وقد عثرا على النور وسمعا صوت النهر يبشّرهما بعبارة «أووم». ومضى الوقت، حتى لاحظ فاسوديفا أنّ سيدرتا قد اكتمل تنوّره وتعمّقت حكمته، ولن يحتاج إليه بعد اليوم. فذهب فاسوديفا إلى شجرة خلف الكوخ استلقى تحتها بسلام ومات.

وبعد أعوام وفيما سيدرتا يعمل على العبّارة بمفرده، يصل صديقه غوفيندا إلى النهر وقد أصبح طاعنًا في السن مثل سيدرتا، في طريقه إلى البوذا الذي كان يحتضر. ويسعد الصديقان باللقاء ويشرح غوفيندا أنّه ما زال راهبًا مع البوذيّين ولكنّه مثل سيدرتا يبحث عن التنوُّر الروحي. ويسأل غوفيندا سيدرتا عن التعاليم التي أوصلته إلى التنوُّر الروحي، فيجيب سيدرتا أنّ الزمن هو وهم كبير. لقد أمضى عمره في البحث ولكنّه وصل إلى حالة التنوّر في لحظة واحدة. وأنّ كل الأمور متداخلة ببعضها البعض لأنّ هناك وحدة الأشياء، وأهم درس تلقّاه هو المحبة، حبّ الآخرين وحبّ الأشياء، وهي التعبير الأسمى عن كينونة الذات.

وعندها قبّل سيدرتا جبين غوفيندا، حتى اختفى عن نظر غوفيندا، ودخل غوفيندا في غيبوبة رؤية هي سيل متدفق من البشر والحيوانات والنباتات وأشياء أخرى تموج وتتداخل وكأنّها جسد واحد. وكانت هذه الرؤية لحظة غوفيندا في الوصول إلى التنوّر واكتشاف الوحدة الكبرى للكون مثل البوذا وفاسوديفا وسيدرتا من قبل. وعندما فتح غوفيندا عينيه رأى سيدرتا ما زال واقفًا أمامه. فاغرورقت عيناه بالدموع وركع أمام صديقه معترفًا بأنّ سيدرتا قد وصل إلى الحقيقة الكاملة.

وبرغم أنّ هسّه تعامل في الرواية مع البوذا وكأنّه شخص آخر مختلف عن سيدرتا، إلّا أنّ سيدرتا هو البوذا نفسه، وما الشخص الآخر الذي ظهر في الرواية إلا «البديل» doppelgänger، وهو تكنيك أدبيّ يُستعمل مرارًا في الأدب الألماني لتمرير أعمال كان من الممكن أن يقوم بها بطل الرواية. هسّه يقول لنا إنّ البوذا

العابر في الرواية هو صاحب نور كامل وصل إليه لأنّه لم يقلّد أحدًا بل سلك تجربته الذاتية، ولم يفرِض على أحد أن يتبعه. ولذلك فسيدرتا في الرواية لم يتبع هذا البوذا بل سلك طريقه الخاص، ليصبح هو هذا البوذا نفسه عندما يكبر. ما يقوله هسّه هنا إنّ الانسان لن يصل إلى السعادة إلا وحيدًا وعبر طريق يشقّه بنفسه، ولن يقدّمها له، أي السعادة، آخرون. فيمشي سيدرتا في طريقه حتى النهاية، بعدما أدرك باكرًا أنّ الانتساب إلى جماعة السامانا لن يوصله بالنتيجة إلى هدفه الروحي، لأنّه سيشبه كثيرًا انتسابه إلى دين والده البراهما. فهو إذًا في مقام البوذا نفسه لأنّه سلك دربًا منفردًا أوصله إلى التنوّر. ساعتئذ ذاب الشخصان، سيدرتا وبوذا، ليصبح سيدرتا هو البوذا نفسه في النهاية عندما ركع أمامه غوفيندا.

ما يبدو للقارئ أنّها رواية عن شابّ من الهند يمرّ في تجارب، هي في الحقيقة زبدة معرفة هسّه عن الحضارة الهندية ودياناتها وأنّ كل شخصيات الرواية إنّما هي ألهة يمرّ البشري عبرهم ليصل إلى الكمال الروحي أو النرفانا. ولا نشعر بعامل الزمن في الرواية. ولكن النهر يهزم الزمن باستمراريته وتجدّده وعدم تبدّله. وهذا يراه سيدرتا أنّه مهما تجزّأت الحياة إلى أشهر وسنين فإنّ كل شيء يعود، أو ينجذب، في النهاية إلى البداية، إلى الأصل، ويصبح «جزءًا في الواحد»: «قلب الله»، حسب جبران.

يشبه تقسيم رواية **سيدرتا** إلى فصول مبادئ الديانة البوذية. فالفصول الأربعة الأولى تشبه «الحقائق الأربعة النبيلة» في البوذية وتتعلّق بضرورة الألم في الحياة. إذ لا مشاعر حياتية مُعاشة بدون تألّم. والفصول الثمانية التالية من الرواية تشبه «الطرق الثمانية» في البوذية، التي توضح كيف يمكن للانسان أن يتخلّص من الألم الذي يرافقه في حياته. فالانسان يريد المال والجنس والثروة والسلطة وهو يتألّم لأنّه لا يحصل عليها، وهو ألم قاسٍ لا يحتمل. وعلى الانسان أن يجتاز الطرق الثمانية لكي يتخلّص من هذا الألم.

سحرت رواية **سيدرتا** القراء في الغرب وخاصة الشباب، لأنّها رسمت لهم منهاج حياة يمكنهم سلوكه. وبلغ هسّه قِمّة الأدب في هذه الرواية ذات الصفحات القليلة، ذلك أنّه قال الكثير بأقلّ عدد من الكلمات (مئة صفحة). المعلومات والتفاصيل التي نقرأها عن بطل الرواية هي تكثيف مرهف للحضارة الهندية

وآلهتها وأساطيرها. وتُقرأ الرواية كأنّها شعر ينساب في أسلوب أدبي نادر. ذلك أنّ **سيدرتا** ليست سيرة حياة البوذا التي يمكن أن يقرأها المرء في المراجع الأكاديمية. بل هي تصوّر أدبي خيالي لما يمكن أن يسلكه أيّ انسان في طريقه نحو الانعتاق الروحي الكلي، وتجربة أوروبا المادية ودعوتها إلى العودة إلى الطهارة الروحية بعد الحرب العالمية الأولى.

تأثير نيتشه في جبران

لم يخرج جبران وهسّه بكتابيهما من فراغ كما ذكرنا. ففي المستوى الأول، تابع هسّه التقليد الألماني في عالمية الأدب، وفي المستوى الثاني تشرّب كل من هسّه وجبران من روحانية الشرق الهندية والصينية. ولقد زرنا مُتحف جبران في بشرّي حيث حاجات جبران الخاصة وفي إحدى الغرف رأينا مكتبة فيها كتب جبران العتيقة التي طالعها في حياته ومن ضمنها عدد كبير من الكتب عن الفلسفات والديانات الهندية والصينية. وكان لنا حديث مطوّل مع وهيب كيروز مسؤول المتحف.

أما على المستوى الثالث والأكثر مباشرة فهو تأثّر هسّه وجبران بالفيلسوف الألماني فردريش نيتشه وخاصة كتاب هذا الأخير «**هكذا تكلّم زرادشت**». والتأثيرات النيتشيّة واضحة في معظم ما كتبه جبران وليس فقط في **النبي**. لقد اتَّخذتْ أفكار جبران حول مضمون **النبي** وفقراته وفصوله شكلاً مؤكدًا وواثقًا، بعدما قرأ **هكذا تكلّم زرادشت** عام 1911. كما كتب جبران عام 1913 وهو في سن الثلاثين: «نيتشه أخذ أقواله من روحي. جنى فاكهته من نفس الشجرة التي جذبتني»[1].

- يحكي كتاب **هكذا تكلّم زرادشت** لنيتشه قصّة ناسك عاش منعزلاً في الجبال لمدّة عشر سنوات، ثم تهيّأ للعودة إلى البلاد التي أتى منها ليشارك زبدة تأملاته وأفكاره مع الشعب. وليست مصادفة أن يختار نيتشه اسم زرادشت، النبي الشرقي من بلاد فارس الذي انتشرت تعاليمه لعدّة قرون، وسادت في الهضْبة الايرانية وأفغانستان وحتى شمال الهند، وعرفها العرب باسم المجوسية Magos.

(1) Waterfield, Robin, *Prophet: The Life And Times Of Khalil Gibran*, New York, Griffin Edition, 2000, pp. 186-188.

- أما في **النبيّ**، فبطل جبران هو «المصطفى» (وهذا أحد أسماء الرسول العربي محمد) ولقبه «المختار»، الذي يمضي أيضًا 12 عامًا في مدينة أورفليس، وهي ليست موطنه. ثم يستعدّ للعودة إلى بلاده الشرقية، فينحدر من التلال ويحيط به الناس قبل الرحيل ويشاركهم زبدة حكمته.
- وثالثًا، يغادر بطل هسّه، سيدرتا، قريته ويذهب في بلاد الشرق بحثًا عن الحكمة والحياة الروحية ويسلك مراحل لا تختلف عمّا يمرّ في كتابي **هكذا تكلّم زرادشت والنبي**.

كتب الأديب المصري ثروت عكاشة، أحد مترجمي **النبي** إلى العربية: «إذا كان جبران قد حاكى في كتاب **النبي** نيتشه في كتابه **هكذا تكلّم زردشت**، فقد حاكاه في الشكل لا في المضمون. فكما اتخذ نيتشه من زرادشت وسيلة لإذاعة آرائه، كذلك اتخذ جبران من «المصطفى» في **النبي** وسيلةً للتعبير عن أفكاره واتجاهاته. وكما أجرى نيتشه على لسان زرادشت حِكَمًا وأمثالاً، كذلك أجرى جبران على لسان المصطفى سلسلة من العظات»[1].

والنبي منذ ظهوره باللغة العربية وحتى اليوم يعتبر من أشهر الكتب العربية على الاطلاق، تركت أفكاره أثرًا عميقًا في القرّاء والأدباء العرب، واعتبر **النبي** في لغته بداية عصر القصيدة النثرية عند العرب، عكست جيل الخمسينيّات والستينيّات. ولم تكن صِدفة أن تصدر ترجمة سركون بولص عن دار الجمل في مدينة كولن في ألمانيا، ذلك أنّ تلك الدار عمدت إلى نشر الثقافة الألمانية باللغة العربية، بالتعاون مع دار نشر مهمة في برلين، Verlag Hans Schiler إضافة إلى نشر أعمال كتّاب وشعراء عرب[2]. وكان سركون شغوفًا بنصوص جبران وأفكاره، تمامًا كشغفه بنصوص الألماني نيتشه وأفكاره، والعلاقة بين جبران ونيتشه كانت دومًا محط اهتمام سركون بولص.

الموضوعات التي طرحتها الأعمال الثلاثة، **النبي وسيدرتا وهكذا تكلّم زرادشت**، متشابهة: الزواج والأطفال والصداقة والعطاء والحرية والجريمة

(1) «نبي جبران: هكذا تكلّم سركون»، حسين السكاف، الأخبار، 1 آب 2008.

(2) نشرت دار الجمل ترجمة جديدة لكتاب نيتشه عام 2007: فريدريش نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت: كتاب للجميع وليس لأحد**، ترجمة علي مصباح، كولن، منشورات الجمل، 2007.

والموت، الخ. وثمّة تشابه حتى في التصوير والعرض. ولكن شخصية المؤلف تطغى في الأعمال الثلاثة، وهذا ما يميّزها عن بعضها البعض. ففي حين كان كتاب نيتشه فلسفيًا تحليليًا تملؤه الرمزية بأسلوب أدبي رفيع طبع مؤلفات نيتشه، كان كتاب جبران روحانيًا هائمًا في السماء، بسيطًا يعكس نكهة لبنانية عربية بامتياز. وفي حين يُعلن نيتشه أنّ الله كما عرفته أوروبا قد مات (ويعني ما مثّلته هيمنة الكنيسة على البشر) وأنّ «السوبرمان» (الانسان العالي) قد ظهر، فإنّ جبران يعلن أنّ كل شيء هو «في قلب الله»، في عودة مؤثرة إلى روح الشرق. وفي حين تحتّل مواضيع الاجتماع السياسي قسمًا كبيرًا من كتاب نيتشه، نجد أنّ هذا الأمر كان غائبًا من كتاب جبران.

قراءة **النبي وسيدرتا** تظهر لنا أنّ المؤلفين قد ندّدا بعالم السلطة والمال في نصوص متعاقبة من الحواريات والتأملات في حال البشر.

وإذا كان نيتشه هو السابق لهسّه وجبران، فإنّه كان أيضًا أكثر وضوحًا في تعريف ماهية كتابه، إذ أزفّ خبر فراغه من كتابة **هكذا تكلّم زرادشت** إلى ناشره في 13 شباط 1883 هكذا: «حضرة السيد الناشر المحترم: إنّ لديَّ خبرًا جميلاً أزفّه إليك. لقد قمت بخطوة حاسمة.. يتعلّق الأمر بمؤلف بعنوان **هكذا تكلّم زرادشت**.. مقطوعة شعرية أو إنجيل خامس[1] أو أيّ شيء آخر لا يوجد له اسم بعد. إنّه أكثر مؤلفاتي جرأة».

وفي 20 نَيسان 1883 كتب نيتشه إلى صديقته مالفيلدا فون مايزنبرغ عن كتابه الجديد: «إنّها قصّة رائعة. لقد تحدّيت كل الديانات ووضعتُ كتابًا مقدّسًا جديدًا»[2]. وذكر علي مصباح، مترجم كتاب نيتشه، أنّ مثقفين ألمانًا كانوا يعجبون أنّه بصدد ترجمة نيتشه إلى العربية ما قد يفقده معناه، ولكنّه كان يجيبهم بأنّ نيتشه كتب بلغة شرقية هي لغة الاناجيل ولها قرابة كبيرة مع لغة المتصوّفين العرب[3]. ويظهر تصوُّف نيتشه في هذه السطور:

(1) الأناجيل الأربعة هي من متّى ومرقص ولوقا ويوحنا، وكلمة إنجيل يونانية وتعني «البشارة السارة».

(2) فريدريش نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت**، ص 14 ـ 15.

(3) نفس المصدر، ص13.

أجلْ! إنّي لا أعلمُ مَنْ أنا ومنْ أين نشأتُ

أنا كاللهيب النّهِم،

احترق، وآكل نفسي

نورٌ: كلُّ ما أُمسكُهُ،

ورَمادٌ: كلُّ ما أتركُه

أجلْ! إنّي لهيب حقًّا[1].

سار جبران وهسّه في نسق نيتشه، حيث كان أسلوب هذا الأخير واضحًا بنكهة الانجيل وأسلوبه من خلال العبارة والنبرة وطريقة المخاطبة واعتماد الصور الانجيلية النمطية والكلام باستعارات وأمثال، وكذلك البناء الذي يعتمد تقطيع النص إلى أبيات، أو ما يمكن أن نسمّيه آيات.. غير موزونة ولا مقفّاة.

ويبدأ نيتشه كتابه هكذا:

لمّا بلغ زرادشت سنّ الثلاثين[2]، غادر موطنه وبحيرة موطنه، ومضى إلى الجبل. هناك استطاع أن ينعَم بعقله وبوحدته. ولعشر سنوات لم يعرف كللاً. ولكنّ قلبه تغيّر فجأة ـ ذات صباح نهض ساعة الشروق، ثم وقف قبالة الشمس وخاطبها...

عندما دخل زرادشت أوّل مدينة واقعة على طرف الغابة، وجد شعبًا متجمّعًا هناك في ساحة السوق. وكان قد أُعلن بينهم عن قدوم بهلواني هناك. وهكذا تكلّم زرادشت مخاطبًا ذلك الشعب: «إنني أعلّمكم الإنسان الأعلى السوبرمان. أما الإنسان العادي فلا بدّ من تجاوزه. فما الذي فعلتم كي تتجاوزوه؟»[3].

في كتابه عن سيرة جبران، أكثر ميخائيل نعيمة من الإشارة المستفاضة إلى اقتباسات جبران من كتاب **هكذا تكلّم زرادشت** لنيتشه. ولكن ما اعتبره نعيمة اقتباسًا أو نقلاً كان تأثّرًا مشروعًا في عالم الفكر والأدب، ومَن لم يتأثّر بنيتشه مِن كبار الأدباء والشعراء والفلاسفة في القرن العشرين؟ وإذا كان جبران قد تأثّر بنيتشه فذلك لم يقلّل

(1) نفس المصدر، ص15.

(2) سنّ الثلاثين هي سنّ يسوع عند بدء كِرازَته، حسب **إنجيل لوقا**، الاصحاح الثالث، 23: «ولما ابتدأ يسوع كان له نحو ثلاثين سنة...».

(3) نفس المصدر، ص35 و40.

من عبقرية جبران وإبداعه الذاتي وجملته الآسرة وكلامه المعبّر. فقط الأعمى يمكنه أن يتجاهل أعمال نيتشه، وكيف طبَعَت كل ما جاء بعدها من آداب وفنون وفلسفة.

ولكن عدا سعيِ نعيمة لإبراز جبران وكأنّه مقلّد لكتاب نيتشه لا غير، فثمّة فائدة أدبية كبرى في إشارات نعيمة إلى أثر نيتشه في جبران، وبهذا يكون كتاب نعيمة مرجعًا لا غنى عنه في هذه الناحية على الأقل من سيرة جبران وأعماله. فنعيمة يكشف أنّ جبران، عندما توفيّت أمّه وشقيقه وشقيقته في بوسطن ولم يبق من أهله سوى شقيقته مريانا، قرّر أن يغادر بوسطن إلى نيويورك عام 1912، حاملاً معه مخطوطة روايته **الأجنحة المتكسّرة**، وكتاب نيتشه **هكذا تكلّم زرادشت**[1]، وهذا يؤيّد ما ذكرناه أنّ كتاب **النبّي** كان في قلب جبران حتى قبل مجيئه إلى نيويورك. وبعد ذلك ينكبّ نعيمة في عدّة فصول على إبراز دور نيتشه في حياة جبران، وصولاً إلى إنجازه كتاب **النبّي** ونشره عام 1923. فابتداءً من فصل عنونه نعيمة «حفّار القبور»، يحكي لنا أنّ جبران لدى قدومه إلى نيويورك عام 1912 سكن في حيّ Greenwich Village البوهيمي في مدينة نيويورك، «وكان نيتشه دليله الأول، ومساعده الأكبر، ومؤنس وحدته الأعظم. وما رافقه في جولة من جولاته الزرادشتية إلّا هتف من أعماق وجدانه... وكلّما فكّر جبران في نيتشه تخيّله كالأرض يضيق صدرها بما فيه من نيران فتفرّج عنه ببركان. ويا لزرادشت من بركان هائج يقذف البركات مع اللعنات، والنِّقَم مع النِّعَم! بل يا لخيال نيتشه يتغلغل في تجاعيد الماضي السحيق حيث يعثر على زرادشت»[2].

ويمتدّ فصل «حفّار القبور» من كتاب نعيمة إلى عشرين صفحة تقريبًا (181 ـ 198) يستعمل فيه نعيمة أدوات تحليلية نقدية دقيقة ليدلّ القارئ أين اقتبس أو نقل جبران من كتاب نيتشه، ليكشف لنا أنّ ما كتبه وأبدعه جبران قبل كتاب نيتشه هو تمامًا عكس ما كتبه بعد تعمّقه في كتاب نيتشه. فيقول نعيمة إنّ نيتشه كتب على لسان بطله زرادشت «إنّ من يكتب بالدم والأمثال لا يريد أن يُقرأ. بل أن يُحفظ على ظهر قلب»، وأنّ «الذين يُقال لهم يجب أن يكونوا من العمالقة». ثم يشير نعيمة

(1) نعيمة، ميخائيل، **جبران خليل جبران**، ص231.

(2) نفس المصدر، ص 183 ـ 182.

إلى مقال بالعربية كتبه جبران عام 1917 بعنوان «الجبابرة» ومستهلّه «ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب»، وأنّ كتابي جبران **المجنون** و**السابق** مَليئانِ بالأمثال بأسلوب نيتشه في زرادشت، فيقول زرادشت في كتاب نيتشه: «أنا سابق نفسي»، ويفتتح جبران كتابه وعنوانه **السابق** بعبارة «أنتَ سابق نفسك».

ويكشف لنا نعيمه أنّ جبران بعدما تعرّف كتابَ نيتشه «كاد ينسى كلَّ من عرفهم من كبار الكتّاب والشعراء. وعلى قدْر ما كان يطيب له أن يختلي بكتاب نيتشه كان يلذّ له أن يحدّث غيره عنه، أو أن يهدي أصحابه ومعارفه إليه». وأنّ جبران كتب إلى فتاة أميركية تدعى «آديل واطسن» يلحّ عليها أن تقرأ **هكذا تكلّم زرادشت**:

«عزيزتي مس واطسن

بلى. نيتشه جبّار وأيّ جبّار. وكلّما طالعته زاد حبك له. لعلّه بين أرواح العصر الحديث أكثرها نشاطًا وأوفرها حريّة، وستبقى كتاباته بعد أن يمضي الكثير مما نحسبه اليوم عظيمًا. أرجوكِ أن تقرأي **هكذا تكلّم زرادشت** حالما يتيسّر لكِ ذلك. لأنّ هذا الكتاب في نظري من أعظم ما عرَفَته كل العصور. تعالي لعندي قريبًا ودعينا نتحدّث عن نيتشه.

جبران خليل جبران».

لقد وصل الحدّ بجبران بعدما استأنس بكتاب **زرادشت** لنيتشه أنّه أحسّ بوحدة أقسى من ذي قبل وبغربة «تقصيه عن ماضيه، إلى حدّ أنّه صار يخجل أمام نفسه، من كل ما كتبه وصوّره حتى ذلك الحين. وعندما أقبل على روايته الجديدة **الأجنحة المتكسّرة** لينقّحها ويقدّمها للطبع، كاد يعدل عن نشرها. إذ خُيّل له أنّه لو عرضها على نيتشه لضحك ذلك الجبّار منه ومنها، ولضربه على كتفه مثلما يضرب الأب الكبير ابنه الصغير، ولقال له: «يا بنيّ! دع الذين قلوبهم من عجين وأدمغتهم من مخاط يتلهّون بمثل هذه الترّهات. أمّا أنت فعار عليك أن يُشقيك حب امرأة... وأشدّ عارًا من هذا وذاك، أن تندب حظّك على مسمع من الناس، وأن تُكثر من سكب الدموع أمامهم والتبرّم من قساوتهم».

وهنا يوضّح نعيمة أنّ جبران فتح صفحة جديدة في أدبه، مع مقال «حفّار القبور» المعبّر الأوّل عن المنحى النيتشوي، في كل ما كتبه جبران بعد ذلك. وأنّه ـ أي جبران ـ لو وضع في آخر المقال «قرار نيتشه الشهير **هكذا تكلّم زرادشت**، لما كان نيتشه يخجل من أن يجعله (أي مقال جبران) فصلاً من فصول كتابه، وثورة من ثورات بركانه. فهو في كل صوره الزرادشتية قلّما جاء بصورة اشدّ هولاً وأمرّ لونًا وأصدق لهجة في تأدية أفكاره، من التي جاء بها جبران في ذلك الشبح الهائل الذي التقاه، «في وادي ظل الحياة المرصوف بالعظام والجماجم».

ثم ينتقد نعيمة جبران، بأنّه «سكر بزرادشت وسكر أكثر من ذلك بما ناله من شهرة في العالم العربي، ورأى نفسه كالواقف على منبر، ورأى الصِّحافة العربية كالأبواق، توصل صوته إلى كل قطر ومهجر عربي. وراح يكلّم قومه «كمن له سلطان». فلا يستنكف من أن يدعوهم «أضراسًا مسوّسة» ولا من أن يخاطبهم هكذا:.. «أنا أكرهكم يا بني أمّي لأنّكم تكرهون المجد والعظمة. أنا أحتقركم لأنّكم تحتقرون أنفسكم. أنا عدوّكم لأنّكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون». بل أنّ جبران صار يخجل من أن يكون مسقط رأسه بلدة صغيرة كبشرّي، في بلد صغير كلبنان. ويحسب أنّ من كان مثله يجب أن تكون ولادته ملتحفة بلحاف من السّر والسحر».

من الواضح في مواضع عدّة من كتاب نعيمة أنّه اتّهم جبران منذ انتقاله من بوسطن إلى نيويورك ومنذ انطلاقته في عالم النشر، أنّه أصيب بجنون العظمة والاستعلاء. فهو يقول عنه: «هذا الناقم على الناس، والمقزّز من صغارتهم وكونهم عبيدًا لتقاليدهم، كان أشدّ تعلّقًا بتلك التقاليد. اللهم إذا ناله منها مجد وفخر وعظمة. وما نقم على الناس إلا لأنّهم لم يمجّدوه على قدْر ما كان يحسب نفسه أهلاً لتمجيدهم».

ثم يشير نعيمة إلى مقال لجبران بالانكليزية عنوانه «العالم الكامل»، يهتف فيه جبران في نهايته. «ولكن لماذا أنا ههنا يا إله الأرواح الضائعة، أيّها الضائع بين الآلهة؟». ويتطوّع نعيمة ـ بنيّة سيئة على ما يبدو ـ لتفسير ما يقول جبران: معنى هذا الهتاف «ما شأني أنا الكامل في عالم كلّه نقصان»، وكأنّه يقصِد أن

جبران يرى نفسه فوق العالم. ثم يضيف نعيمة أنّ جبران قد «خُيّل له أنّه يحارب عدوًّا اسمه العالم»[1].

ويَعيب نعيمة على جبران تقمّصه لأسلوب نيتشه وفكره: «لو أن جبران وقف في ذلك الزمان أمام المرآة وتفحّص نفسه لوجد أنّ الجبّة التي استعارها من نيتشه لم تكن «تليق» بـه. لأنّها لم تفصّل لكتفين ككتفيه ولا لقامة كقامته (كان جبران قصير القامة وتذمّر من ذلك). فلا مزاج نيتشه مزاجه، ولا إرادة نيتشه إرادته. أمّا القرابة التي وجدها بينه وبين نيتشه فلم تكن تتعدّى الخيال والقالَب الذي يتّخذه الخيال جسدًا له. وفيما خلا ذلك فنيتشه في وادٍ وهو في واد. غير أنّ جبران حاول أن يزدرد نيتشه بجبّته وحذائه، فغصّ. وفي غصّته يَنبوع مرارته وظلمته وعذابه».

ولكن مرحلة الإعصار النيتشوي في نفس جبران، كانت قد بدأت تهدأ كما يقول نعيمة. إذ بعد سنوات من اكتشاف نيتشه أخذ جبران يستوعبه في مجمل قراءاته وكتاباته، فلا يعود العنصر الوحيد والطاغي. يقول نعيمة: «أخذتُ أشعر من محادثاتي الكثيرة معه أنّه مشرف على فجر حياة جديدة. وأنّ العواصف التي أثارها فيه نيتشه ـ فكادت تقتلع جذوره من تربتها الشرقية وتتركه عالقًا بين الأرض والسماء ـ قد بدأت تهدأ»[2]. ثم يخصّص نعيمة فصلًا كاملًا عن كتاب **النبيّ** ويعنونه «المصطفى»، وفيه نقد دقيق لاستعارات جبران من نيتشه. إذ بعدما يقدّم نعيمة ملخّصًا لمضمون **النبيّ**، يقول:

«**النبي** هو القالَب الذي اختاره جبران ليسكب فيه خلاصة أفكاره في الناس وحياتهم. وهو، كما ترى، قالَبٌ جميل يليق بما يحمله وما يحمله يليق به. لكنّه ـ ويا للأسف ـ لم يكن كلّه من صياغة جبران. فشكله الإجمالي مستعار من نيتشه وزرادشتهِ. فكأنّ جبران الذي تخلّص من سطوة أفكار نيتشه، لم يتخلّص من سطوة أساليبه البيانيّة والفنيّة. ولم يكن يعلم أنّه لم يتخلّص منه. فنيتشه اتخذ زرادشت ـ وهو نبي ـ بوقًا لأفكاره. وجبران اتخذ نبيًّا دعاه «المصطفى». وزرادشت نيتشه يسير غريبًا بين الناس، ناثرًا عليهم أفكاره، وعندما تتعب روحه من الغربة بينهم وتحنّ إلى

(1) نفس المصدر، ص 183 ـ 182.

(2) نفس المصدر، ص 248.

العزلة الملهمة، يتركهم ويعود إلى «جزئراه السعيدة». ومصطفى جبران ينثر مواعظه على الناس، ثم يعود بعد غربته بينهم إلى «الجزيرة» التي هي مسقط رأسه».

ولكنّ نعيمة، وبعد عدّة صفحات يسرد فيها أوجه الشبه بين كتاب **زرادشت** لنيتشه وكتاب **النبي** لجبران، يعود ليبيّن أصالة جبران، في أنّ جبران إنّما دفع جزية كبيرة لنيتشه من حيث القالَب، ولكنّ الروح التي سكبها في **النبي** كانت من خياله، ومن يَنبوع روحه الفيّاضة. ثم ينصح القارئ: «لا تتسرّعْ بحكمك على جبران، ولا تقلْ إنه قد نقل ما ليس له.. (بل) جبران قال ما قاله بأسلوب يكاد يكون جديدًا بنضارته وانسجامه وجمال ألوانه واتساقها ووفرة نغمته وائتلافها... حتى أنّك لو شئت أن تجد فيه (أي في الكتاب) عيبًا يستحق الذكر لما استطعت... لأنّ جبران في هذا الكتاب، أكثر منه في أي كتاب آخر، بلغ أقصى مقدرته الفنية في انتقاء التشابيه المبتكرة وابتداع الاستعارات والمجازات الناتئة كتماثيل محفورة في صخر»[1].

نعيمة ضد جبران؟

خلال 75 سنة بعد وفاة جبران، صدرت في بيروت مئات الكتب والدراسات عن جبران، كما كتب طلاب الجامعات عشرات الأطروحات عنه وعن أعماله من زوايا مختلفة. وفي جامعة ميريلاند في أميركا افتُتِحَ مركز أبحاث متخصّص بأعمال جبران، يديره الباحث الأدبي اللبناني سهيل بشروئي. كما أنّ إحدى الأطروحات عن جبران كانت لطالب اسمه بولس مخايل طوق من بشرّي، قدّمها إلى جامعة ستراسبورغ في فرنسا لنيل شهادة الدكتوراه. وكانت هذه الأطروحة من أكثر ما كُتب عن جبران مدحًا وهوى، وعنوانها **شخصية جبران في أبعادها التكوينية والحياتية**. وفي هذه الأطروحة الضخمة (ثلاثة أجزاء) يصبح جبران فيلسوفًا وفي مصافّ الأنبياء والخارقين، وأسطورة وشخصية دينية ذات بعد سماوي. ويجتمع في هذه الأطروحة كل ما قيل أو كُتب عن جبران، من حسنات ومزايا وأصول وخلفية عائلية، فوضعت المبالغات كما هي، مهما كان مبالغًا بها أو بعيدة عن الحقيقة.

(1) نفس المصدر، ص 288.

ولكن لا بأس في أن يظهر عمل شاعري كهذا عن جبران، وثمّة كثير مثله، وإن كان من الصعب وضعه في باب البحث العلمي الأكاديمي. بل رأى النقّاد مُصيبة أكبر في كتاب وضعه ميخائيل نعيمة عن جبران وكان شديد السلبية، خاصة أنّ نعيمة هو أحد أدباء لبنان الكبار، وكان صديقًا وزميلاً لجبران لسنوات طويلة.

صدر كتاب نعيمة بعنوان **جبران خليل جبران** إثر وفاة جبران عام 1931، وفيه الكثير من خصوصيات جبران مع ميشيلين وماري هاسكل بنوع خاص. ويُعتبر هذا الكتاب المصدر الأساس لموقف نعيمة من جبران، ورأى النقاد أنه «يثبت التحامل الشديد وسوء النية، ويخلق في نفس قارئه ريبًا كثيرة، حول الأسباب والدوافع التي جعلت نعيمة يطارد جبران، في سقطاته ومباذله ونقاط ضعفه كل هذه المطاردة العنيفة. وفي هذا الكتاب يعرّي نعيمة جبران تعرية كاملة لم يصنعها مرّة مع كاتب آخر، سواء من داخل الرابطة القلمية أو من سواها. ويقول نعيمة عن جبران في كتابه أشياء كثيرة، منها أنّه كان يجهل صناعة نظم الشعر، وأنّ أشعاره ركيكة»[1].

ولكي لا نستند إلى آراء الآخرين، قمنا بقراءة كتاب نعيمة عن جبران بتأنّ مرّة أخرى، للخروج برأي مستقل. ونسجّل هنا ملاحظات تختلف عن آراء النّاقدين لكتاب نعيمة، وهي مسألة نعتبرها حيويّة لكشف الخيوط التي ربطت الرائد جبران في أميركا ـ عبر نعيمة الذي عاد إلى لبنان ـ بجيل أدباء الخمسينيّات.

لقد كان نعيمة رفيق جبران في الرابطة القلمية في نيويورك التي أسّساها، إلى جانب عدد من أدباء المهجر عام 1920. وكان جبران عميد الرابطة ونعيمة مستشارها (سكرتيرها) وواضع دستورها. ولقد دعا دستور الرابطة إلى الخروج بالأدب العربي من مرحلة الجمود والتقليد إلى الابتكار في الأساليب والمضمون. وأنتج نعيمة أثناء عضويته في هذه الرابطة وحتى عودته إلى لبنان بعد سنة من وفاة جبران أفضل كتبه، **الغربال** وديوان **همس الجفون** و**مذكرات الأرقش** وكتاب **كان ما كان**، وسواها. ويرى كثيرون أنّ كل ما كتبه نعيمة بعد عودته إلى لبنان لم يضِف إلى أدبه الكثير، وإن حافظ على القيمة الأدبية واللغة التي تميّز بها، وأنّ نعيمة كان تلميذ مدرسة جبران. ففي نفَسِهِ وفي كل ما كتبه «شيء» من جبران وأنّه أخذ عنه

(1) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 282 ـ 283.

الكثير. حتى أنّ نعيمة بقي أسير طيف جبران وأفكار جبران، منذ عاد إلى لبنان عام 1932 وحتى وفاته في بَسْكِنتا عام 1988:

> «توقّع الناس أن يجدوا في ميخائيل نعيمة الأخ والصديق والحبيب لجبران.. لكن الظنون خابت أحيانًا كثيرة، لأنّ موقف نعيمة من جبران لم يكن دائمًا موقفًا ثابتًا ومتماسكًا، بل شابته رِيَب كثيرة، الأمر الذي أوحى إلى الناس بأنّ نعيمة لا يحب جبران، هذا إن لم نقل إنّه كان يكرهه كراهية شديدة عليها ألف شاهد وشاهد. لقد كان نعيمة يكتب عن جبران حينًا بأنّه أعظم كاتب لم يظهر مثله في الشرق منذ سنوات طويلة (كما في مقدمته للأعمال الكاملة لجبران)، ولكنه يعود ويقول بعد سنوات، وتنشر الصحف أقواله إنّ جبران رسّام أولاً وكاتب ثانيًا، وإنّ أهمية جبران تعود إلى رسومه التي تأثّر فيها بالرسام الانكليزي وليام بليك، وليس إلى كتابته الركيكة التي تشوبها عيوب كثيرة»[1].

احتجّ أدباء كبار وخاصة من الذين كانوا في الرابطة القلمية، ومنهم أمين الرّيحاني، على كتاب نعيمة عن جبران. فنشر الرّيحاني رسالة مفتوحة إلى ميخائيل نعيمة في صحف بيروت يتّهم فيها نعيمة بالأنانية، ويقول له: «إنّ هذا الشعور تجاه جبران أمسى معك شبه مهنة. فأنت الداعي إلى مبدإ الحلول والتوحيد الكلّي مما لا تستقيم الأنانية معه أو تدوم. وأنت المشفق على الناس من ألسنة الأدباء وأقلامهم. فكيف أوفّق بين هذا النبل فيك وما كتبته في صديقك وحبيبك جبران؟».

وكتب عيسى الناعوري في مجلّة **الأديب** أنّ كتاب نعيمة عن جبران قصّة خيالية مختلقة. كما ردّ الأديب فيلكس فارس[2]، الذي كان صديقًا حميمًا لجبران ومن جيله،

(1) نفس المصدر، ص 282.

(2) وُلد فيلكس فارس في صليما عام 1882، من أب لبناني وأمّ فرنسية سويسرية، وعاش حياة ثريّة بالأدب والتعليم والعمل في لبنان وسورية ومصر وتركيا، ثم سافر إلى الولايات المتحدة في 1921 ـ 1922، حيث تمتَّنت أواصر الصداقة بينه وبين الادباء وفي مقدمهم جبران ونَعُّوم مكرزل وميخائيل نعيمة ورشيد أيّوب. وأُعجب جبران بفارس الخطيب والشاعر وكتب عنه في جريدة =

معتبرًا كتاب نعيمة عن جبران «رواية» لا «سيرة أدبية»، وأنّه لا يجوز لنعيمة أن يدخل في خصائص جبران النفسية التي صارحه بها خلال صداقتهما، معتبرًا ما قاله نعيمة بجبران «هو الكفر بعينه» وأنّ نعيمة «أسرف كثيرًا بالشتائم يرسلها إلى جبران من فم جبران: الدنس والفسق والغش والكذب»[1]. ثم دافع فيلكس عن جبران دفاع المحب المعجب به إلى أبعد الحدود، فقد كان يرى فيه قمة شامخة من قمم الإبداع والعبقرية والإلهام. وبنظر نقّاد نعيمة أنّ كتابه عن جبران أساء إليه أكثر مما أساء إلى جبران.

ولكن قراءتنا لكتاب نعيمة عن جبران لم تجده بالسلبية التي ذُكرت مرارًا. لا بل أنّ أكثر من 90 بالمئة من محتوى كتاب نعيمة هو تقدير وإجلال لجبران واعتراف بقيمته الأدبيّة والفنية من صديق قريب وعن خطط مشتركة جمعتهما عن رغبتهما بالعودة معًا إلى لبنان والإقامة في دير مار سركيس في بشرّي وهو مشروع عرضه جبران على نعيمة دون غيره. وهنا بضعة ملاحظات على ضوء قراءتنا لكتاب نعيمة للردّ على نقاده:

أوّلاً، قد يرى الريحاني وآخرون أنّ تطرّق نعيمة لعلاقات جبران العاطفية هو طعن بجبران. ولكنّهم ينظرون إلى هذا الأمر من خلال ثقافة المشرق في ثلاثينيّات القرن العشرين الغارق بالتقليدية حول علاقات المرأة والرجل. ولذلك هالهم ما ذكره نعيمة عن علاقات جبران النسائية دون أن يعترفوا بواقع مجتمعات الغرب حيث العلاقات بين المرأة والرجل خارج الزوجية مباحة. وهي علاقات عايشها أيضًا نعيمة الذي عاش في روسيا وأميركا لفترات طويلة. ولذلك ربما لم يجد أنّ تطرّقه إلى هذه المسألة على أنّه ذمّ بجبران.

= **السائح**، وبقي الإثنان يتبادلان الرسائل. وعن لقائه جبران يقول فارس: «جالست جبران ساعات طويلة تركت في نفسي أثرًا لم تترك مثله أيّة شخصيّة كبيرة عرفتها في حياتي». وضع جبران رسمًا لفليكس فارس، وكان كل منهما معجبًا بالآخر من بعيد. التقى فليكس جبران في 27 كانون الثاني 1922 في نيويورك، في منزل ماري خوري التي كانت قد دعتهما إلى تناول طعام العشاء على مائدتها ودام الحديث بينهما حتى الساعة الثالثة بعد منتصف الليل. ثم اجتمعا مرات أخرى في بوسطن ونيويورك على مدى سبعة اشهر، لم يكن فيلكس يفارق جبران فيها إلا نادرًا (السيرة من مقال لعيسى فتّوح، **بَين جِبران وَفليكس فارس «رسَائل وَذكريات وانطباعات»**).

(1) فيلكس فارس، **رسالة المنبر إلى الشرق العربي**، ص 159.

ثانيًا، كان على نقّاد نعيمة قبل أن يصدروا حكمًا عليه أن يقرأوا ما صدر بأقلام أكاديميين في دول الغرب من كتب نقدية عن كبار الشعراء والأدباء والموسيقيين والفنانيين وفيها تفاصيل شديدة الحميمية عن شارلز ديكنز وماكسيم غوركي ودوستويوفسكي وموزارت وبرليوز وسارتر وآخرين. ومهما كان النقد بحق هؤلاء العظماء قاسيًا فهو يُعتبر أدبًا مقبولاً في الغرب ولا يطال أعمالهم الخالدة بسوء. وعلى أي حال فليس في كتاب نعيمة عن جبران نقد من الطراز القاسي المعتاد في كتب السيرة النقدية في الغرب، كما ليس ثمّة فائدة أن يكون كتاب نعيمة من أوّله إلى آخره إطراء وتبجيل ومدح في جبران. كتاب نعيمة هو كما هو، يُشعر القارئ بأنّ جبران هو انسان أيضًا في نزواته وهفواته وارتكاباته اليومية إلى جانب نجاحاته وقدراته. فليطالع النقّاد سيرة موزارت ومغامراته النسائية وفظاظته في الكلام، موزارت الذي يُعتبر ملاك الموسيقى الكلاسيكية وعبقريّها عبر العصور.

ثالثًا، كتاب نعيمة عن جبران ليس بقلم شخص يجلس في مكتبة جامعية بعد وفاة جبران وأمامه مؤلفات جبران وما كُتب عنه. بل هو سيرة حميمة من صديق قريب يدّون ما رآه بعينيه مباشرة ووضعه بعد وفاة جبران تكريمًا له. ولأن نعيمة أديب كبير فمصداقيته ستتوقّف على ما يكتبه. وما كتبه عن جبران هو مهم ويُعتبر مادة أرشيفية عالية الدقّة عن الأدب اللبناني في المهجر. وتفاصيل الكتاب تتراوح بين الطرافة عن الرابطة الأدبية والنقد الذي مارسه نعيمة نحو جبران في ما كتبه عن مؤلفاته في مجلّة **السائح**. فالمسألة هنا تتعلّقُ بذمّة نعيمة لأنّه ينقل إلينا تفاصيل حيّة عن جبران، إمّا أنه كان شاهدًا عليها أو أنّ جبران ذكرها له. ولذلك فلا يجب محاكمة نعيمة وكأنّه كتب عملاً «أكاديميًا» مدعومًا بالأدّلة والبراهين والمراجع. ويجب على القارئ أن يقبله كما هو، أي شهادة شخصية من صديق حميم لجبران وفيها ما يتخلّل أيّ صداقة بين شخصين، مزيج من النفور والجفاء إلى جانب المحبّة والقَدْر.

رابعًا، ليس صحيحًا أنّ نعيمة تحدّث عن نفسه كثيرًا في كتابه عن جبران. فهذا لم يظهر إلا لمِامًا ولمقتضيات سياق سيرة جبران، أين منها مؤلفات نعيمة عن حياته في كتاب **سبعون** مثلاً. لقد كان ضروريًّا أن نعلم شيئًا عن حياة نعيمة في كتابه عن جبران،

لنربط ذلك بتفاصيل الفترة التي عايشه فيها. فنعيمة أقام في الناصرة في فلسطين يتابع دراسته في المسكوبية (دار المعلمين الروسية) لأربع سنوات، ثم غادر إلى روسيا عام 1906، ومن ثَمّ إلى أميركا عام 1911، وبقي فيها حتى 1932. وأنّ نعيمة من مسكنه في ولاية واشـنطن البعيدة على المحيط الهادئ (وهي غير مدينة واشنطن عاصمة أميركا) كانت تصله مجلات عربية تصدر في نيويورك، وانتهى به الأمر أن انتقل إلى نيويورك حيث التقى جبران وآخرين وعاش معهم عقدين من الزمن.

خامسًا، وهنا نلتقي مع مَن عاب على نعيمة ما كتبه. لم يخلُ كتاب نعيمة من قسوة، تكاد تنمّ عن حسد أو ضغينة تجاه جبران. ولكنّها قسوة قليلة لا تسيطر على الكتاب. وعلى سـبيل المثال، كان نعيمة يعلـم جيّدًا انّ دار نشـر Alfred Knopf الأميركية التي نشـرت كل كتب جبران باللغة الانكليزية بطباعة فاخرة مع رسـوم جبران، كانت في طريقها لتصبح من أعرق دور النشـر الأميركيـة وأهمّها. ولكنّه ولنيّة غير سـليمة، وصف ناشـر هذه الدار هكذا: «شركة للنشـر حديثة العهد في نيويورك أسّسـها رجل يهودي ألماني اسـمه «كنوف» عرف كيف يستثمر مواهب الكتّاب الشـباب»[1]. فلم يكن من داعٍ أولًا إلى الإشارة إلى ديانة مؤسس الدار أنّه يهودي ولا إلى حجم الدار الصغير، سـوى لأنّ نعيمة تعمّـد في ذلك التقليل من أهمية ما نشره جبران لدى هذه الدار في أعين القرّاء العرب. وفي هذا أخطأ نعيمة.

يسوع ابن الانسان

يعتبر النقّـاد أنّ كتاب جبران الذي تـلا **النبي** باللغة الانكليزية وهو **يسـوع ابن الانسان**، أهم وأكثر قيمة ولكنه وصل إلى المرتبة الثانية من الشهرة بعد **النبي** بالضبط لأنّه لم يكن لكل الناس، فهو عن المسيح فقط وليس كتاب مواعظ ونصائح، بل يشبه رواية عن المسيح بلسان 72 شخصًا عرفوه يتكلمون وكأنّهم في مقابلة. وهنا يتبيّن أنّ جبران رغم أنّه اعتبر نفسـه محبًا لكل الأديـان، إلا أنّ هواه كان في المسـيح. فقال لماري هاسـكل إنّ يسـوع كان يزوره في منامه وإنّهما تناولا طعام «الهندباء» معًا في حُلمه، فأخبره المسـيح بعض الأمثال التي لم تظهر في الأناجيل الأربعة. ولذلك كان

(1) نعيمة، ميخائيل، **جبران خليل جبران**، بيروت، دار نوفل، الطبعة 12، 2004، ص 231.

جبران يرى نفسه كأنّه المسيح نفسـه، ويعيد كتابة أجزاء من الانجيل في كتابه **يسوع ابن الانسان**، وعلى سبيل المثال صلاة الأبانا التي أصبحت في كتاب جبران هكذا:

«إذا صلّيتم فلينطق حنينكم بكلمات الصلاة،
وفي أعماقي الآن حنين يودّ أن يصلي هكذا:
أبانا الذي في الأرض والسماوات، ليتقدس اسمك.
لتكن مشيئتك معنا كما هي في الفضاء.
أعطنا من خبزك كفاية ليومنا.
برأفتك اصفح عنا، ووسّع مداركنا لنصفح بعضنا عن بعض
سر بنا إليك، ومدّ يديك إلينا في الظلمة.
لأن لك الملك، وبك قوتنا وكمالنا»[1].

ولكن برغم تصوّر جبران نفسه كالمسـيح، إلا أنّ هذا الكتاب يكاد يخلو من المواعظ والاخلاقيات التي سـيطرت على كل صفحات كتاب **النبي**، ومعظم كتبه الأخرى. فقد تلقّف النقاد **يسوع ابن الانسان** وكتبوا عنه مقالات تَفيهِ حقّه، بعكس كتاب **النبي** الذي أهملوه برغم نجاحه الهائل من حيث المبيعات، باسـتثناء بضعة أخبار قصيرة هنا وهناك ظهرت عن كتاب **النبي**. ذلـك أنّ أجواء الأدب الأميركي في العشـرينيّات كانت تمقت الكتابة المثالية والغامضة والعاطفية. ولهذا السـبب فإنّ جبران لم يظهر في مسـيرة الأدب الأميركي في العشـرينيّات ولا اقترن اسمه بأدباء ذلك الجيل وشـعرائه ولم يذكره أحد في مذكّراته، باستثناء الأديب إدموند ولسون الذي ذكر أنّه لمح جبران في حفل عشاء حضرها مع صديق له، ولسبب ما ذكر أنّ جبران «فارسي الجنسـية»، ربّما لما سـمع عن كتاباته الروحانية الشرقية. وبعد كتاب **يسـوع ابن الانسـان** أخذت إنتاجية جبران تتضاءل وإبداعه يضمحلّ. فنشر كتابين صغيرين بالانكليزية قبل موته لم يلقيا الاهتمام.

(1) جبران خليل جبران، **يسـوع ابن الإنسـان**، ترجمة ثروت عكاشـة، القاهرة، دار الشـروق، الطبعة السادسة، 1999، ص 68 ـ 69.

غياب جبران عن رادار الأدب الرفيع وعيون النقاد في أميركا لم يخفّف من شعبيته الجارفة (ككتب باولو كويلهو مثلاً) ذلك أنّ القراء العاديين أقبلوا عليه لعطشهم إلى المثاليات والعاطفة والنصائح، كما أنّ جبران طوال العشرينيّات وحتى وفاته كان يتسلّم عشرات الرسائل من المعجبين كلّ يوم، وأحاطه المعجبون وخاصة المعجبات في كل مكان.

أسطورة جبران

عندما توفِّي جبران عام 1931 تولت شقيقته مريانا نقل جثمانه إلى لبنان حسب وصيته، حيث استُقبل استقبال الملوك. وفي مرفأ بيروت بحضور رسمي كبير حيْثُ فُتح التابوت، ووضع وزير التربية وسامًا على صدر جبران، وألقيت كلمات، ثم نقل الجثمان إلى بشريّ بحضور 300 عنصر من الدرك حيث ملأ أهل بشرّي جانبي الطريق. وفي سيرة عن جبران وضعها خليل وجين جبران أنّ «شباب بشري بلباس تقليدي جميل حملوا السيوف ورقصوا، فيما رشّت النسوة العطور ووضعت باقات الزهور أمام النعش».

في وصيته أعطى جبران كلّ ماله لشقيقته مريانا، وكل أوراقه ومخطوطاته ولوحاته لماري هاسكل، كما نقل كامل حقوق النشر الأميركية لكتبه إلى بلدة بشري لأعمال الخير، وأقيمت لجنة لذلك من عائلات بشري السبع. وثمّة فضائح مالية ارتبطت بهذا الأمر استمرّت عقودًا من الزمن.

يتساءل أسعد أبو خليل: «يصرّون في لبنان على أنّ كتابه **النبي** يبيع أكثر من الكتاب المقدّس. مَن قام بهذا الإحصاء ومن قارن ودرس الأرقام؟»[1]. ويعود أبو خليل إلى نغمة أنّ جبران قلّد نيتشه ويتساءل: «أين يصبح كتاب **النبي** بعد أن يقرأ المرء كتاب نيتشه **هكذا تكلّم زرادشت**؟» ويقول: «الواقع أنّ جبران كان يفتقر إلى الفلسفة والرؤية الفلسفيّة معًا. وتستطيع أن تتبيّن مقاس جبران وحجمه بعد أن تأتي إلى الولايات المتحدة. ماذا تكتشف؟ خلافًا لأباطيل تقول إنّ الكلّ يعرف

(1) أسعد أبو خليل، «جبران خليل جبران: أساطير التفوّق اللبناني»، **الأخبار**، العدد 1245 السبت 16 تشرين الأول 2010.

جبران خليل جبران في أميركا، وأنه مُقدّر هنا أكثر ممّا هو في بلاده، الرجل غير معروف إلا من القلّة التي تحبّ الشعر المنثور والكلام المنمّق (ألم يصف الرّيحاني كتاب **النبي** في حديث نقله نعيمة بـ«العواطفيّة غير المُستساغة»). جبران كان غير معروف، إلا أنّ مجتمع الهيبيّين في الستينيّات، على أنغام موسيقى الروك وتحت تأثير ما تيسّر من المخدّرات، أعاد اكتشافه ووجد في كتاب **النبي** ضالته. وقع تحت تأثير عبارة «أولادكم ليسوا لكم». الإنشاء الجبراني المتكلّف بالإنكليزيّة كان خفيف الوقع على متمرّدي الماريجوانا آنذاك. روّجوا لكتاب **النبي** وكانت بعض عباراته تُردّد. لكنّ جبران يا ناس لا يُدرّس في أي جامعة غربيّة في باب الأدب الإنكليزي. لا ترقى كتابات جبران إلى مصاف الأدب بالمعيار الأكاديمي. كتابات جبران الإنكليزيّة تُعدّ كثيرة الجديّة والتكلّف والصرامة في التعبير (على عكس كتاباته العربيّة، للمناسبة لأنّه أجادها أكثر). كتابات جبران لا تُستعمل حتى في صفوف التعليم الثانوي، بل في بطاقات Hallmark للمعايدة. أي لديها مذاق شعبي عام وغير مُمَيّز».

خلاصة

ثلاثة أمور تتضح لنا من المعالجة السابقة:

- عالمية الثقافة ومناهلها المتشعّبة حول العالم، وهذا لا ينفي النكهة المحليّة لكل أديب بلغته وأسلوبه وتجربته.
- أهمية الروحانية المشرقية المتجسّدة في الحضارة الآسيوية في الصين والهند، وأثر هذه الروحانية في إبداعات الجو الثقافي في لبنان. بحيث يتعذّر التقليل من أهمية الدائرة الآسيوية في قولبة وجدان المثقفين اللبنانيين والعرب.
- هذه الأعمال، على عتقها، ما زالت كالخميرة تزداد قيمتها الأدبية مع كل جيل، فتصيبها صفة الخلود.

ولكن هذا كان كل شيء. فقد وضعت الموجة الأولى من النهضة الثقافية العربية المعاصرة منذ منتصف التاسع عشر وحتى الثلاثينيّات مسير اللغة الجميلة

والعبارة الحديثة وبعد ذلك انتظر المشرق موجة جديدة من الأدب والفن الملتزم، ابتداءً من أواخر الأربعينيّات. وليس أنّ جبران لم يكن «ملتزمًا» بل أنّ كتاباته اليوم لا تزال توحي بثَوْرويَّته المتقدّمة وكأنّه كان يكتب للقرن الحادي والعشرين وليس للعام 1910.

الالتزام تعمّق في خمسينيّات القرن العشرين إلى درجة أنّ الغيبيّات والروحانيّات لم تصمد طويلاً أمام التحدّيات العصرية، الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، التي فرضت نفسها على النتاج الثقافي اللبناني والعربي، وحتى لو بقي البعض، كميخائيل نعيمة، مخلصًا للاطار التقليدي الذي وضعه جِبران قبل كتاب **النبي**.

ننتقل هنا إلى موضوع تحوّل النهضة من إطار الجمالية والرُّومنسيَّة إلى الالتزام الاجتماعي والواقعية، وهو ما عُرف بالنهضة العربية الثانية في الأدب والثقافة.

الفصل الخامس
الآداب 2

في الخمسينيّات من القرن العشرين تجدّدت النهضة في عروق الحركة الأدبية والفكرية في لبنان حيث استمرّ ابداعها ونفوذها حتى أبواب الحرب اللبنانية عام 1975. وهذه النهضة كانت الوريث الشرعي للنهضة العربية المعاصرة، وسبقتها مرحلة رمادية كان من أبطالها ميخائيل نعيمة الذي حاول أن يسير في الخطإ نفسهِ لأتْرابه، الروحاني والوجداني، فقد اندلعت أعاصير كبرى في تيارات الشعر والنّثر، أخذت الثقافة إلى مكان آخر، إلى نهضة ثانية في الخمسينيّات.

المرحلة الرمادية: لغة جميلة ولكن..

ثمّة «مرحلة رمادية» من الثلاثينيّات إلى أواخر الأربعينيّات في لبنان كانت تمهّد لعصر الأدب الملتزم. لقد شرب جيل جبران ونعيمة من ثقافات الغرب، وبرزت التأثيرات الروحية الشرقية في أعماله، كما برزت في أعمال نيتشه وهسّه الألمانيّين. ولكن هذا الانجذاب إلى الروحانية الشرقية لم يرق للأدباء والمفكّرين العرب فيما بعد، كالأديب الكبير طَهَ حسين الذي اعتبر الثقافة المصرية استمرارية لأوروبا والغرب وليس للشرق. ومثله رأى المصري لويس عوض، الذي زاد على ذلك أنّ مصر ليست عربية حتى، في إمعانها التماهي مع أوروبا. ومن ناحيته انتقد المفكّر اللبناني أنطون سعادة انجذاب ميخائيل نعيمة إلى الروحانية الشرقية، واعتبر أنّه في مثل هذه الأفكار «تخبّط وفوضى في الأدب».

كان ميخائيل نعيمة الأقرب إلى جبران من الأدباء المهجريين كافةً، ليس فقط في أنّه كان صديقه المقرّب، بل لأنّ نعيمة أخلص لجبران وخطّه الأدبي إخلاصًا دفعه ليكرّس ستين سنة من حياته ليكون جبرانًا ثانيًا. لقد ترك نعيمة أميركا عام 1932 حاملاً تجربة 12 سنة مع الرابطة القلمية ومن زمالته لجبران، وعاد إلى لبنان

حيث عاش حياة مديدة بعد ذلك. ولكنّ نعيمة، رغم مساهماته الجميلة، راوح مكانه فكريًا عند النقطة التي انتهى إليها جبران، فلم يكــن فاعلاً في النهضة الأدبية الثانية التي انطلقت في بيروت في الخمسينيّات. ولذلك فهو بقي في حِقْبة رمادية، هي بين زمن رعيل النهضة الأوّل وزمن عاصفة التجديد في لبنان التي لم ينْتمِ إليها.

إذا كان كمال جنبلاط قد اتخّذ من حياة البراهمان وتعاليمهم وحياتهم الروحية نموذَجًا، فإنّ ميخائيل نعيمة قلّد مسـيرة جبران الفكرية، وانغمس في روحانية آتية من الصين والهند مزجها بمسـيحية مشـرقية. ويمكن للمرء تفحّص أيٍّ من كتب نعيمة المتعدِّدة التي فاقت الســتين كتابًا (عاش نعيمة 99 عامًا من 17 تشـرين الأول 1889 إلى 27 شـباط 1988)، ويلحظ عمق الأثر الروحاني الآسيوي. وعلى سبيل المثال، في كتاب **المراحل**، يستعرض ميخائيل نعيمة ثلاثة وجوه، هي «وجه بوذا» و«وجه لاوتســه» و«وجه المســيح». وفي الفصل الخاص بوجه البوذا، يُبرز نعيمة مدى تعمّقه بتعاليمه وإيمانه بها:

> غوتاما! غوتاما! (وهو اســم البــوذا) يا قاهر الموت قبــل أن يدركه الموت. وقاتل الشهوات قويّها وضعيفها. ونابذ الذات أسماها وأدناها. القائل للزمان: أنا أنت. وللمكان أنا أفسح منك وأبقى.
>
> غوتاما بوذا. غوتاما بوذا! ألا نزعت الغشاوة عن عينيّ لأبصر الحكمة في عينيــك؟ ألا أعرتنــي عينيك لأرى وأدرك ســرّ هــذه الطمأنينة السرمدية المرتسمة على وجهك؟ بماذا عساني أشبّهها وقطُّ لم أرَ. لا في يَقظتي ولا في منامي، ما يشبهها؟
>
> أيّها المســتنير والمهتدي، ألا نوّرتني وهديتني لأســألك في طريقك ذات الشــعاب الثماني: الإيمــان الصالح والعزم الصالــح، والكلام الصالح والعمل الصالح والمعيشــة الصالحة والجهد الصالح والفكر الصالح والتأمّل الباطني الصالح.
>
> أنظرُ إلى شــفتيك فــأكاد أراهما تتحــرّكان وأكاد أســمعك تَكْرِزُ على الرهبان الخمسة عن «حقيقة العذاب» هكذا: «الولادة عذاب والشيخوخة عذاب والموت عذاب. عذاب أن يرتبط الإنسان بمن لا يحبّ. وعذاب أن ينفصل عمّا يحبّ. عذاب أن لا ينال الإنســان ما يشتهي. وعذاب أن ينال ما يشتهي».
>
> غوتاما بوذا! يا ساكن النِّرفانا! ألا بيّنت لي، أنا المسمّر بالأرض والحامل من همومها ثقل بحورهــا وجبالها، ألا بيّنت لي كيــف أقف على العتبة الفاصلة بين الوهم والحقيقة؟[1]

في الفصل الثالث من كتــاب **المراحل**، يكتب نعيمة أيضًا بأسـلوبه الايماني الروحي نفسِه عن الحكيم لاوتسو، فيلســوف ديانة الطاوية في الصين الذي عاش في ولاية تشو في القرن السادس قبل المسيح[2]. كما يكتب في الفصل الرابع نصًّا عن «وجه المسيح»[3].

وإذ يفصّل نعيمة مصادر إيمانه الثلاثة، ينطلق في الفصل الخامس إلى الكلام على «نهضة الشرق»، وأساس هذا النص كان أجوبة قدّمها نعيمة عن أسئلة طرحتها عليه مجلّة **الهلال** القاهرية عام 1923، حيث يتساءل نعيمة: «هل إذا بلغت الأقطار العربية يومًا شـأن الولايات المتحدة أو إنكلترا أو فرنســا أو اليابان، تُحسب أنّها تقدّمــت»؟ ويجيب عن تســاؤله: «أنّ التقدّم والنهضة لا يقاســان بالأمور المادية والتكنولوجيا التي وسمت الغرب، بل بالتسامي الروحي». ويضيف:

> الشــرق يقول مع محمد: «قُلْ لن يصيبنا إلا ما كتــب الله لنا» ويصلّي مع عيسى، «لتكن مشــيئتك»؛ ومع بوذا يجرّد نفســه من كل شهواتها، ومع لاوتســو يترفّع عــن كل الأرضيات ليتّحــد بروحه مع الطــاو أو الروح الكبرى. أمّا الغرب فيقول «لتكن مشــيئتي»... إنّ ما أدركه الشــرق منذ أجيال بإيمانه واختباراتــه الروحية يحاول الغرب اليــوم أن يتوصّل إليه

(1) ميخائيل نعيمة، **المراحل**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1989، ص 9 ـ 15.

(2) نفس المصدر، 1989، ص 16 ـ 29.

(3) نفس المصدر، ص 30 ـ 54.

> بميكروسكوبه وتلسكوبه. ومن العِبر أنّه كلّما تعمّق الغرب في درسه عاد إلى الشرق، ونفض عن بعض تعاليمه غبار الدهور، وصقلها ثم عرضها على إخوانه كأنّها حقائق جديدة. فهو ينقّب في هذه الأيام عن فلسفات الصين والهند واليهود والعرب والعجم ليجد فيها مفاتيح لما أُقفل في وجهه من أسرار الوجود وعبثًا جرّب أن يفتحه ببراهينه وتعاليمه[1].

وفي كتاب **النور والديجور**[2] يتوسّع نعيمة في هذه الفكرة حول تخلّف الغرب الروحي برغم تقدّمه التكنولوجي، وتفوّق الشرق الروحي برغم تخلّفه التكنولوجي، وهو في ذلك كان مُخلصًا للخطّ الذي رسمه له جبران. ولكنّه كتب مؤلّفًا عن جبران لم يكن عربون وفاء للمُلهم.

بعض النقّاد شرح أنّ نعيمة ارتكب جريمة «قتل الأب» تجاه مِثاله جبران (في عُقدة أوديب الفرويدية) عندما كتب سيرة جبران. إذ إنّ نعيمة كان تلميذ جبران بامتياز، وأيّ مقارنة بين مؤلفات ميخائيل نعيمة وبين ما تركه جبران، تُظهر نعيمة مخلصًا لمدرسة جبران الأدبية: إذ كلّما كان جبران يكتب شيئًا، كان نعيمة يبادر ليصنع مثله. فرواية جبران **الأجنحة المتكسّرة** تقابلها لدى نعيمة روايات وقصص مشابهة. وإذا كتب جبران **رمل وزبد** كتب نعيمة **كرم على درب**، ويقابل كتاب **المواكب** لجبران كتاب **همس الجفون** لنعيمة. ومقابل **النبي** يكتب نعيمة كتاب **مِرْداد**.

ولم ينصرف جبران إلى الشعر بل كانت له مجموعة واحدة، ولذلك كان لنعيمة مجموعة واحدة أيضًا. وحتى انشغال جبران بالرسم قابله نعيمة برسوم قلّد فيها جبران تقليدًا كاملاً. ولكن الأهم من كل هذا هو أنّ مضمون جبران الفكري الذي بناه على الروحانية الآسيوية، هو بالضبط ما كان المحرّك الأكبر لنعيمة حتى مماته. فطغى على مضمون أعمال نعيمة أفكار التقمّص وعودة الروح إلى الجسد. وتمثّل نعيمة التجربة الروحانية والكتابية لجبران تمثّلاً تامًا تقريبًا[3]..

(1) نفس المصدر، ص 55 ـ 59، عن **مجلّة الهلال**، القاهرة، دار الهلال، 1923.

(2) ميخائيل نعيمة، **النور والديجور**، بيروت، دار نوفل، الطبعة الثامنة، 2001.

(3) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 286 ـ 287.

وإذا كان نعيمة قد فاق جبران في بعض أعماله اللاحقة أسلوبًا ولغة، فذلك لأنّه عاش 60 عامًا بعد وفاة جبران متوسّعًا فيما بدأه الأخير. فجبران هو الذي أطلق المنهجية الجديدة في الأدب، والتي عشقها كتّاب الشرق وشعراؤه. ولكن لم يذهب نعيمة أبعد من ذلك بعد عودته إلى لبنان. إذ إنّه بقي في السياق نفسه من أفكار البوذا والتقمّص والأساطير الآسيوية، وأصبح أسير التصوّف الآسيوي الغيبيّ الذي وإن كان منتشرًا إبّان شباب نعيمة وجبران في أوروبا وأميركا، واعتنقاه في جملة ما اعتنقاه، فإنّ هذا الفكر قد تراجع كثيرًا في كل مكان من العالم. في حين أَصرّ نعيمة من بيته في الشخروب بعد عودته إلى لبنان، على إبقاء هذا الفكر يكرّره بصورة آلية لعدّة عقود، دون أن ينصرف إلى أفكار أخرى أو على الأقل يتوسّع في معارفه.

ويذكر الناقد اللبناني جهاد فاضل أنّ من «نقاط الضعف البارزة لدى نعيمة هي تجاهله لتراث العرب والإسلام، وعدم قدرته على التعامل مع متغيّرات العصر وحقائق المنطقة العربية وقوانين التاريخ». ويقول فاضل: أليس غريبًا أنّ هذا المفكّر الذي اقترب كلّ هذا الاقتراب الحميم من تراث بوذا والهند، بقي مغلقًا أو بعيدًا عن تراث الإسلام، فلم يعرفه تلك المعرفة المعمّقة، وكأنّ الإسلام لم يظهر بعد؟ وكأنّ الإسلام لا يتضمّن أيضًا جانبًا روحيًا خصبًا فيه ما يمكن أن يرضي أذواق نعيمة ومواجده الروحية؟.. أوليس غريبًا أيضًا أنّ نعيمة الذي عاد نهائيًا إلى لبنان سنة 1932، وهو في أوج شبابه، قصد فورًا شخروبه حيث عاش عمليًا حياة غربة كاملة عن بلده ومحيطه؟ فلم يظهر في كتبه أي انعكاس لمعاناة لبنان تحت الاستعمار الفرنسي، ولا لمعاناة أي شعب آخر، عربي أو غير عربي، ولا وجود على الإطلاق لما يُدعى بفلسطين وقضية فلسطين؟ وكيف يمكن لمن ندب نفسه لمحاربة شياطين الروح والجسد أن ينكفئ عن محاربة شياطين الواقع والحياة، وأن لا يصارع قوى الشر المنقضّة على لبنان وباقي بلاد العرب؟ وكيف يمكن للكاتب أن يَغْسِل يديه من قضايا عالمه ومجتمعه، وأن يحصر كل شيء بمسألة خلاص النفس تناسخًا أو غير تناسخ، ويقنع نفسه بأنّ مملكته خارج هذا العالم؟ كيف؟»[1].

في هذا النقد يبدو فاضل وكأنّه يستجوب التزام المثقف في نفس نعيمة. إلا أنّ

(1) نفس المصدر، ص 289 ـ 290.

الالتزام (والواقعية) كان مدرسة لم تظهر بعد في الثقافة العربية وفي أجواء بيروت في الثلاثينيّات، بل برزت في الخمسينيّات. ويشـكّك فاضل في أن يكون نعيمة قد كان مطّلعًا فعلاً على الأدب العربي والتراث العربي، لأنّ هذا لا يظهر في كتب نعيمة: «لم نلمح طوال مسيرته الأدبية والفكرية أيَّ اقتراب حميم من التراث العربي، أو أي رغبة في التفاعل على النحو الذي صنعه المفكر المصـري زكي نجيب محمود.. لقد كان رأي نعيمة دائمًا، صراحة أو ضمنًا، سيئًا جدًّا بالثقافة العربية والإسلامية. أما مرجعيته الروحية والفكرية الأساسية فإنّها كانت الثيوصوفية والفكر الهندي».

ومع أنّ نعيمة يعتبر كتابه **مِرْداد** أجود كتبه وجوهر فكره، وتُرجم إلى عدد كبير من اللغات الأجنبيـة ومنها لغات الهند، إلّا أنّه، عدا عن لغـة كتاب **مِرْداد** المميّزة وموقعه في تاريخ الأدب العربي، يُعتبر كتابًا مهملاً ومهجورًا على مستوى الحضور العربي، ليس فيه ما يجتذب القارئ العربي أو يثيـر اهتمامه، لما يحتويه من فكر خُرافي كان يحاول نعيمة مـن خلاله أن يحذو حذو جبران فـي كتاب **النبي**، وأن يحذو حَذْوَ أمين الريحاني فـي كتاب **خالد** (والفكرة دومًا ابتكار شـخصية نبوية عرفانية تدلي بآراء في شؤون النفس والحياة والمصير وما إلى ذلك). وفات نعيمة أنّ جبران والريحاني كانا يغرفان من التراث العربـي، وأنّ رأي جبران في النهضة العربية واللغة العربية كان رأيًا متفائلاً وفي غاية الإيجابية، وأنّ أمين الريحاني كان مسـيحيًّا مارونيًّا عروبيًّا في طريق الروّاد الكبار من القرن التاسـع عشر، وأنّ إيليا أبو ماضي كان شـاعرًا عربيًّا كبيرًا. ويرى فاضل أنّ أثر نعيمـة في الأدب العربي المعاصر كان في القصّة والنقد والشعر وليس في الفكر. ذلك أنّ القارئ أو المثقف أو الكاتب العربي لم يتفاعل مع مضمون نعيمة الغيبـي الغارق في نظريات حول الكون ومصير النفـس. وهي آراء يرفضها العلم كما يسـتغربها العـرب بتراثيهما المسيحي والإسـلامي. ولذلك كانت تجربة نعيمة الفكرية في أكثر من نصف قرن بعد عودته إلى لبنان، تقتصر على نفوذ الفكر الهندي في شخصه.

وحتى لا يُظلم نعيمة في كل ذلك، وخاصة أنّ تبشـيره بالتقمّص لم يلق صدى في العالم العربي في الأربعينيّات والخمسـينيّات، فإنّ لنعيمة مكانه المركزي الكبير في تاريخ الأدب العربي. ذلـك أنّ مضامين مؤلفاتـه الأدبية تركت أثـرًا كبيرًا في

الكتّاب، ومنهـا كتابه النقـدي الأول **الغربال** الذي صدر في القاهـرة عام 1923 مع مقدمة للأديب عباس محمود العقّاد، وطُبع منه 14 طبعة خلال سـنوات قليلة، وكان فتحًا أدبيًّا لنعيمة كرّسه كأديب على مستوى العالم العربي. وكذلك مجموعته الشعرية **همس الجفون** التي بيّن فيها مساهمته كمجدّد في الشعر، وأعماله في القصص حيث صوّر عواطف الناس وأشواقهم وأعْذِبتهُم. وكان نعيمة مميّزًا حقًّا في قصصه القصيرة وقريبًا من الحياة، وخاصة أعماله مثل **مذكّرات الأرقش، وسبعون، وكان ما كان**، التي ضمّنها إبداعه الأدبي ونزعته التقدمية ورفضه للخمول، والجودة في الأدب والحياة.

تعرّف أسعد أبو خليل إلى ميخائيل نعيمة لأنّه كان شغوفًا بجبران، وقرأ سيرة نعيمة عن جبران، قبـل أن يقرأ باقي مؤلّفـات نعيمة. ويقول أبو خليـل إنّه قابل ميخائيل نعيمة مرّتيْن، ووجده ودودًا لكن جافًّا ولاهوتيًّا:

«أذكر أنّي فشلت في معرفة جبران من خلاله. كان إذا سألته عن كتاب **النبي** يحدّثني عن **كتاب مِـرْداد**. وإذا حدّثته عن كتاب **رمـل وزبد**، يحدّثني عن **كَـرْم على درب**. لا يمكن التقليل من قيمة نعيمة الأدبيّة: في بازار جائزة نوبل.. كتاب **سبعون** قد يكون من أفضل ما كُتب بالعربيّة في القرن العشرين، ومن أكمل السيَر على الإطلاق. فكريًّا، كان نعيمة زاهدًا يدخل في فكره الكثير من الترداد المزعـج عن «الدنس» وعن «الأغراض» وعن الطهارة. كان راهبًا، أعلن ذلك أم لم يعلن. سـيرته عن جبـران أثارت لغطًا كبيرًا. تعرّضت لانتقادات لا تنتهـي.. لكنّني اليوم أفهم مراميَ نعيمة مـن خلالها. هالَ نعيمة الهالة القدسـيّة والتعظيميّة التي أحاطت بجبـران بعد عودة جثمانه. لـم يُرد أن تكون صورة جبران الخياليّة غير خاضعة للنقد والتدقيق. أعطـى صورة عن جبران أقرب إلى حقيقته من الكثير من الكتب الأخرى التي ما حادت عن مسـلك التعظيم. عاصر نعيمة جبران، وأدرك أنّ قيمة جبران في أميركا تعرّضت لمبالغة شديدة. هل كانت الغَيْرة تعتمر في صدره إزاء ذلك؟ هذا مُرجّح، وخصوصـًا أنّ نعيمة دأب على تقليد النمط الجبراني في إصدار المؤلّفات. حتى إن ديوانه **همس الجفون** تضمّن رسومًا لا تخفي تقليد نعيمة لجبران فيها. وضع كتاب **مرداد** فلم يقع على أثر، ناسـيًا أنّ **النبي** هو أسلوب، قبل كل شـيء.. وفي محاولة لقطف العالميّة المنشـودة، ترجم نعيمة إلى الإنكليزيّة بعضًا من كتبه، لكن أسلوبه في الإنكليزيّة يشبه أسلوب ترجمة العقود القانونيّة».

في كتابه عن الأدب، لخّص أنطون سعادة آراء نعيمة حول تفوّق الروح الشرقية، ثم انتقده بالقول: «هذا كلام إذا أزلت منه زخرف التعبير الأدبي الشعري لم تجد فيه حقيقة واحدة غير جهل شؤون الحياة وتطوّرها، منذ ظهر الانسان على مسرح الطبيعة وجهل التاريخ وفلسفة التاريخ. فالشرق لعلّة طبيعية على الأرجح حاول مِن قبل تحسينَ الخليقة كما حاول الغرب تحسينها من بعد. ولذلك نشأت الأديان في الشرق، أي لتحسين الخليقة. وقد «حسّنت» الأديان الخليقة تحسينًا كبيرًا، ولا شك. ولكنّها عصت كل تحسين جديد نشأ بعد أحكامها. فأصحابها لا يُقرّون بمعرفة جديدة إلا مكرهين... ولستُ أعتقد أنّ تعاليم بوذا ولاوتسو أنشئت بقصد منع التفكير في «تحسين الخليقة». ولكن العقلية الشرقية التي عجزت عن حلّ قيود الروح المادية بنظرة إلى الحياة والكون فاهمة، هي التي وقفت عند «أحكام» الفلسفات الدينية وتعليلاتها الافتراضية المستندة إلى «قوّة أكبر منها» (حسب قول نعيمة) حدّدتها تلك الفلسفات تحديدات متباينة[1].

ويتابع سعادة نقده لنعيمة: «إنّ صوفية نعيمة الهدّامة التي أبرزها في أحد خطبه في بيروت سنة 1932 بقوله إنّ القوّة هي في الأمم العاجزة «المستغنية» عن التسلّح، (وإن يكن استغناؤها قهرًا أو كرهًا) وإنّ الضعف هو في الأمم المستكثرة من آلات الحرب، قد نبذتها سورية ولا تفكّر في جعلها مثالاً أعلى لها». وإذ يستعرض سعادة آراء بعض كتّاب وشعراء لبنان ومصر الذي يذهب مذهب نعيمة في الأدب، يخرج بنتيجة: «أنّك لو جمعت جميع الأقوال والآراء المتقدمة وأمثالها لما حصل لك منها غير اضطراب في الفكر وتشتت في الشعور، يحرمانك إدراك حقيقة الأدب عمومًا والشعر خصوصًا ورسالة الفن».

الأدب الملتزم

آراء سعادة هذه كانت بروتو ـ حداثوية، ظهرت قبل ازدهار موسم الحداثة في الثقافة العربية في الخمسينيّات. فقد كان صلب موقفه ضرورة الالتزام الأدبي وأولوية

(1) أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، الآثار الكاملة، فصل «تخبّط وفوضى»، بيروت، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، 1978. نشر هذا الفصل للمرة الأولى في **مجلة الزوبعة**، العدد 51، 1 ايلول 1942.

المضمون الفكري في الأدب. وهو في ذلك كان منحازًا إلى الثقافة الغربية. ما كان واضحًا ليس فقط في آرائه في الأدب، بل في مجمل أفكاره العقائدية التي استندت إلى الفلسفة الأوروبية في القومية ونهضة الأمّة ونشوئها. حتى أنّ مشروعه لكتابة **نشوء الأمة السورية**، الذي ظهر جُزؤه الأول، اعتمد بشكل رئيس على مراجع ألمانية وغربية[1]. وسنرى أنّ آراء سعادة كانت في سياق حركة بدأت في الأدب العربي نحو مضمون فكري ملتزم، وتركت أثرًا عميقًا في تحرر الشعر العربي المعاصر.

اختلفت الأمور كثيرًا في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث بات التأثّر اللبناني والعربي بالغرب أعلى بكثير من السابق، وبات المضمون الفكري للأدب والفنون، ثابتة في الإبداع. وفي هذا الصدد كانت كليّات العلوم الاجتماعية والانسانية في الغرب قلّما تهتم بدراسة الفنون والآداب العربية في السابق. فنجد جحافِل من الاختصاصيين بالشؤون العربية والشرق أوسطية يدرسون كل ما يتعلّق بالعرب، ولكنّهم يتجاوزون بدون اكتراث الكنز الأدبي والفني العربي. ذلك لأنّ هؤلاء يعتبرون أنّ دراساتهم عن الدول العربية والعالمثالثية تتعلّق بـ«الحقائق والأرقام» وأنْ ليس ثمّة «حقائق» في الأدب والشعر عند العرب مثلاً ما يمكن أن يفيد بحثهم. وتكون النتيجة «نقصًا ملحوظًا في فهم ووعي الغرب المعاصر للشرق، ويبقى الإدراك الغربي محصورًا ومقتصرًا على «العادات» و«الميول» و«الاحصاءات». وباختصار يجرّد هذا الأسلوب العرب والشعوب الشرقية من انسانيتهم ويجعلهم «معلومة» في بحث»[2].

أمّا تفسير هذا الموقف الأكاديمي الغربي الذي أهمل الأدب والشعر العربيين، فإنّ المستشرقين القدامى قد عرفوا النتاج الأدبي العربي في عصر النهضة، ولاحظوا أنّه ـ بعكس ما سبقه ـ يقترب بخفر من الواقع الاجتماعي ومن عالم الفكر ولكن ليس بدرجة كبيرة. وكان لهؤلاء المستشرقين والرحّالة نفوذ كبير استمرّ حتى في النصف الثاني من القرن العشرين، ذلك أنّ الباحثين بعد ذلك قرأوا بلغتهم الأوروبية ما كتبه المستشرقون والرحالة بالانكليزية والفرنسية والألمانية عن الأدب

(1) أنطون سعادة، نشوء الأمم، الآثار الكاملة، بيروت.

(2) Edward Said, *Orientalism*, New York, Vantage Books, 1979, p. 291.

والشعر في العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتوقّفوا هناك ولم يقرأوا بأنفسهم ما كتبه العرب في النصف الثاني من القرن العشرين. ولو قرأوه لكانوا وجدوا مضمونًا في غاية الأهمية يعكس مسيرة الفكر العربي الحديث، ويفهمون مغزى «النهضة الثانية» في الثقافة العربية. ولكن هذا الاتجاه بدأ يتغيّر منذ أواسط الثمانينيّات من القرن العشرين، وثمّة حركة ناشطة في أميركا وألمانيا وبريطانيا وفرنسا وإيطاليا لدرس الأدب العربي ونقده، شعرًا ورواية وفكرًا.

تركَت لغةُ جبران إذًا أثرًا كبيرًا في الشعر والأدب العربي وخاصة في فترة الخمسينيّات والستينيّات، وكان لموقف أنطون سعادة البروتو ـ حداثوي من الأدب أثر أيضًا في شعراء الحداثة، وأبرزهم أدونيس الذي قال إنّه يدين لسعادة بالكثير ويضيف: «كان تأثير كتاب **الصراع الفكري في الأدب السوري**[1] عظيمًا، وأعتقد أنّه لا يزال، حتى الآن، من أهمّ الكتب التأسيسية في هذا المجال. ويكفي أنطون سعادة أنّه كتب هذا الكتاب».

وفي سؤال لصقر أبو فخر عن أثر كتاب سعادة في اتجاه أدونيس الشعري، يجيب أدونيس أنّه بعد قراءته لكتاب سعادة: «صرت أنظر إلى الشعر على أنّه ليس مجرّد تعبير عن العواطف والانفعالات فقط، إنّما هو رؤية متكاملة للإنسان وللأشياء وللعالم. اكتشفت هذا المفهوم أوّل مرّة في كتاب أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**. وكان انتقالاً حاسمًا من هذا الشتات العاطفي وهذا الشتات الانفعالي الذي كانت تُكتب به القصائد. ولا يزال الشعراء يكتبون قصائدهم اليوم هكذا، إلى موقف من العالم وإلى رؤية وإلى نوع من المقاربة. وعندما تمتلك مثل هذه النظرة ومثل هذه الرؤية، تتغيّر نظرتك إلى اللغة ويتغيّر تعاملك مع لغتك، وكذلك نظرتك إلى البناء الشعري تتغيّر هي أيضًا. هذا أهم ما أخذته من كتاب **الصراع الفكري**. الأمر الآخر هو أنني رأيت فيه مستندًا إلى البوادر الأولى في الشعر العربي، التي كانت مهملة ولا يزال الشعراء يهملونها بدورهم.

---

(1) أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**.

أي أنّ الشعر لا ينفصل عن الفكر. وكل شاعر كبير في التاريخ كان، بمعنى ما، مفكّرًا كبيرًا. المعرّي مفكّر كبير إلى جانب كونه شاعرًا كبيرًا. المتنبي وأبو تمّام وأبو نواس كلهم مفكرون كبار، لأنّهم أسّسوا، لا لقيم جمالية فقط، وإنّما لقيم فكرية أيضًا... وأنطون سعادة عزّز لديَّ هذا الاتجاه بقوله: إنّ الشعر لا ينفصل عن الفكر، فهو رؤية إلى العالم[1]»..

في العام 1953 ظهر في بيروت العدد الأول من مجلة **الآداب** التي دعا فيها صاحبها سهيل إدريس[2] إلى الأدب الملتزم والفن الملتزم، والمقصود التزام قضايا الانسان والحرية والنضال ضد الاستعمار إلخ، فلا يكون الفن للفن. واحتضنت **الآداب** حركة الشعر العربي الحديث وكانت دعامة أساسية للشعر التفعيلي والقصيدة النثرية والحداثة. إلتزام سهيل إدريس ظهر منذ افتتاحيته في العدد الأول التي كتب فيها: «تؤمن المجلة بأن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة هي غاية الأدب الفعال الذي يتعاطى مع المجتمع، إذ يؤثِّرُ فيه بقدر ما يتأثر به». وأضاف إدريس أنّ على الأدب، كي يكون صادقًا، ألّا يكون منعزلاً عن المجتمع الذي يعيش فيه.

وإشارة إلى مركزية الالتزام في الخمسينيّات أنّها كانت النقطة الأساسية التي اشار إليها سماح إدريس، نجل سهيل إدريس، في مقالة للأوّل بعد 56 عامًا من ولادة **الآداب**، حيث كتب سماح عام 2009 أنّ «الصفةَ الأبرز في سهيل إدريس هي صفةُ

---

(1) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، بيروت، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، ص55.

(2) وُلد سهيل إدريس في بيروت سنة 1925، مارس الصّحافة منذ 1939، وتابع دراساته العليا في جامعة السوربون في باريس، حيث استوعب الفكر الغربي وتياراته الفلسفية عن طريق القراءة والترجمة والاحتكاك المباشر. واسّس عند عودته مجلة الآداب سنة 1953م بالاشتراك مع بهيج عثمان ومنير البعلبكي، ثم تفرد بالمجلة سنة 1956 ودافع كثيرا عن التيار الوجودي، وترجم الكثير من إبداعاته. وفي سنة 1956، أسّس دار الآداب (بالاشتراك لفترة مع نزار القباني)، وعمل في سلك التعليم مدرّسا للغة العربية والنقد والترجمة في عدة جامعات. وأسّس اتحاد الكتاب اللبنانيين مع قسطنطين زريق وجوزف مغيزل ومنير البعلبكي وأدونيس، وانتخب أمينا عاما لهذا الاتحاد لأربع دورات متتالية. صدر له أكثر من عشرين كتابًا في الرواية والنقد والسياسة، وترجم عددًا مماثلاً من الأعمال، إضافة إلى عمله الضخم على معاجم اللغة. توفي سهيل إدريس عام 2008 عن 83 عامًا.

المثقّف الملتزم قضايا مجتمعه. بل إنّ مجمل إنتاجه في الرواية والقصة والترجمة والتأليف المعجميّ، وفي ميدان النشر وفي اتحاد الكتّاب اللبنانيين والاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب والاتحاد العام لأدباء آسيا وأفريقيا... كان الحافزُ الأوّلُ إليه التزامَ تطوير المجتمع العربي في اتجاه الحريّة والوحدة والعدالة»[1].

وعن إقامة سهيل إدريس في باريس في مطلع الخمسينيّات لنيل درجة الدكتوراه من جامعة السوربون، يقول سماح إدريس: إنّ والده حرص على اكتساب الوعي السياسي، والتقى عددًا من المثقفين العرب، الأمرُ الذي أسهم في تكوّن وعيه القوميّ. وأنّ روايته الأولى **الحيّ اللاتينيّ** (1953)، تُبرز شخصيّة «فؤاد» (القومي العربي) وخِياره الوطني كان العودة إلى لبنان والعمل من هناك على تطوير المجتمع العربي واستقلاله.

وعندما توفّي سهيل إدريس عام 2008، كتب الناقد حسين بن حمزة في تأبينه: «لنتذكّر ترجماته لسارتر وكامو، وتبنّي دار الآداب لنشر الكثير من المؤلفات الوجودية.. لنتذكر أنّه أحد رواد الرواية الحديثة في لبنان والعالم العربي، وأن روايته الأشهر **الحيّ اللاتيني** أسهمت مع روايات **أديب** لطَهَ حسين و**عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم و**قنديل أم هاشم** ليحيى حقي و**موسم الهجرة إلى الشمال** للطيّب صالح.. وغيرها، في سرد العلاقة الشائكة والملتبسة بين الشرق والغرب والفجوة الحضارية بينهما. وهو الموضوع الذي احتل حيّزًا مهمًا في المشهد الروائي والنقدي العربي»[2].

ويشرح المفكّر والناقد الأدبي المصري محمد مصطفى بدوي أنّ أصل حركة الالتزام في الفن والأدب العربي مرجعه إلى مقالة للفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر كتبها قبل خمسة أعوام من صدور مجلة **الآداب** بعنوان «ما هو الأدب؟» (1948)[3]. وهو ما يؤكّده سماح إدريس حول اهتمام والده في ترجماته الأولى بالفكر الوجودي، واعترافه بأنّ اهتمامه «نابعٌ من اهتمام كبارهم، ولاسيما سارتر،

(1) سماح إدريس، «بين المثقّف والأديب»، جريدة **الأخبار**، 3 آذار 2009.

(2) «صاحب الآداب يترك زمنه يتيمًا ويرحل عن 83 عامًا»، **جريدة الأخبار**، 20 شباط 2008.

(3) «Qu'est-ce que la littérature?», par Jean-Paul Sartre, 1948.

بالنضال القوميّ». وأنّ ما حفزه على حب سارتر كان موقفه الشاجب للاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث يقول سهيل إدريس: «كان طبيعيًّا بعد ذلك أن أحبَّ هذا الكاتب، وأن أترجمَ عددًا من مؤلَّفاته، وقد كنت أطمع في أن نكتسب هذا المفكر العالمي إلى صفنا في الدفاع عن حقوق الفلسطينيين».

ويتفهّم سماح إدريس لماذا ندم والده على ترجمة سارتر بعد زيارة هذا الأخير الكيان الصهيوني[1]، ما يبيّن أنّ اعتناق سهيل إدريس لمنهجية سارتر في الالتزام الأدبي لم يطل السياسية ولم يعني افتراقه عن قضايا العرب. وحتى معجم **المنهل** الفرنسي العربي، الذي يعتبر من مساهمات سهيل إدريس الرائعة، يرى سماح أنّه «كان ثمرة شعور إدريس بلاجدوى الكتابة الإبداعية عقب هزيمة حزيران 1967». وأنّ سهيل إدريس «قد هالَه مقدار الأكاذيب التي روجّت نصر العرب قبيل النكسة الماحقة، فاكتشف أنّ «السبيل الأفضل للتصدي والمقاومة» بعد تلك النكسة «إنّما هو سبيلُ اللغة ووعينا الحقائق والمفاهيم لسانيًا قبل كل شيء». ويشرح سماح أنّ والده فتح المجال في مجلة **الآداب** لمواصلة الاحتجاج: فكان **بيانُ 5 حزيران** لأدونيس، و**هوامش على دفتر النكسة** لنزار قباني، وعشراتُ المقالات ـ المباضع في جسد الهزيمة».

أمّا عن قضية الالتزام، فقد كان سهيل إدريس واعيًا لمسألة محاولة الأديب «التوفيق بين مواكبة الحدث وإرهاف الناحية الفنية»، وهي مسألة شغلته كثيرًا. وكان الحلّ أنّ مبدأ الالتزام هو المهمّ، لا توقيته. ولا يعني ذلك أن يصمت الأديب والمثقف أو يؤجّل ردّه، حين تقع «الأحداث»، على كثرتها في التاريخ العربي المعاصر، بحيث تكاد تبتلع كامل وقت المثقف لو شاء الْتِزامَها. وكلها مشاغل لا تترك للأديب مجالاً واسعًا لإرهاف فنّه. ويقول سماح إدريس إنّ أكثر ما كتبه سهيل إدريس في مجلة **الآداب** رسم نظرية متكاملة في الالتزام العربي، قوامها عناصر خمسة:

أولاً، المواكبة والشهادة؛ ففي رأيه أنّ على الأديب، على المثقف أن يكون شاهدًا على عصره وكاشفًا لمعاني أحداثه.

(1) حوار سهيل إدريس مع يسري الأمير، **مجلّة الآداب**، 10، 2000.

ثانيًا، التغيير؛ فدور الأديب والمثقف هو تغيير المجتمع العربي باتجاه الوحدة والحرية والاشتراكية. وسهيل إدريس رسم لنفسه مَهَمّات أساسية: الدفاع عن الوحدة العربية، وعن حرية التعبير، وعن القضايا العادلة وعلى رأسها قضية فَلِسطين. وقد دفعه ذلك إلى خوض المعارك، وإصدارِ البيانات، وحشد «المناصرين».

ثالثًا، رفض الهتاف والدعاية في الأدب الملتزم، بل العمل على إرهاف نواحيه الفنية.

رابعًا، نبذ الإلزام الحزبي والسلطوي.. الكاتب الحقيقيّ «لا يلتزم إلّا ضميره ووعيه».

خامسًا، إنكار تقديم الحريات الديموقراطية على مذبح المشاريع القومية.

لم تهبط حركة الالتزام في الخمسينيّات بالمظلّة، ولم يكن الأدب الملتزم جديدًا في لبنان وسورية ومِصر والعراق. ذلك أنّ معظم أدب عصر النهضة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر كان يصبُّ في هذا الاطار. ولكن نكهة الخمسينيّات كانت في ثَورَويّتها مختلفة تمامًا عن كل ما سبقها، برزت أثناءها حركات استقلال وتحرّر عربي، وبدأت معركة الجزائر، وثورة عبدالناصر وثورة العراق، ونقمة عربية عارمة على نكسة فلسطين، والتحدّي الذي شكّله ظهور دولة إسرائيل. فأعطى هذا الجوّ دفقًا جديدًا وكبيرًا للفن والأدب عند العرب. حتى أنّ كتابًا ظهر في مِصر عام 1955 لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس، عنوانه **في الثقافة المصرية** وضع مقدّمته المفكّر اللبناني حسين مروّة، أعطى الأولوية للأدب الملتزم في العالم العربي.

لبنان الخمسينيّات والستينيّات والسبعينيّات جذب مثقّفي العرب، الذين برز منهم نجوم ساطعة. من فلسطين جاء محمود درويش وفايز صايغ وتوفيق صايغ وغسّان كنفاني وإحسان عبّاس والأخوة خالد ونقولا زيادة، ومن سورية أدونيس ونزار قباني ومحمد الماغوط، ومن العراق بُلَنْد الحيدري وعبدالوهاب البيّاتي وبدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة. لقد احتاج هؤلاء إلى متنفَّس حرية وفضاء للكتابة والابداع، ولبنان وفّر لهم كل هذا وأكثر. وبحقّ، كان لبنان واحة لأخصب مراحل الإبداع العربي في الشعر والمقالة والأدب والرواية، وفتحت مجلاته وجرائده، كـ **الآداب** و**النهار**، صفحاتها لهؤلاء.

في العام 1956 زار طَهَ حسين، عميد الأدب العربي، لبنان، وأُعجب بما رأى، وأعلن أنّ عاصمة الثقافة العربية انتقلت من القاهرة إلى بيروت.

وفي تلك الأثناء كانت صفوة الأدباء العرب تقيم في بيروت، وكانت الاصدارات الجديدة فيها تتوالى، فمن العراق صدر للسيّاب ديوان **أزهار ذابلة**، ولنازك الملائكة ثلاثة دواوين شعرية هي **عاشقة الليل** و**شظايا ورماد** و**قرارة الموجة**، وللبيّاتي **ملائكة وشياطين** و**أباريق مهشّمة**، ولبُلَند الحيدري **أغاني المدينة** و**خفقة الطين**. ولصلاح عبد الصبور **الناس في بلادي**، ولفدوى طوقان **وجدتُها**، ولنزار قبّاني **طفولة نهد**، و**قالت لي السمراء** ولخليل حاوي **نهر الرماد** ولأدونيس **قالت الأرض**.

خلاصة

برغم أنّ الرعيل الأول من النهضة الأدبية قدّم لغة عربية متجدّدة، إلّا أنّه كان بعيدًا عن أرض الواقع وقضايا المجتمع ومتأثرًا بالروحانية الأوروبية والأميركية. ولقد استمرّ هذا النهج حتى نهاية الحرب العالمية الثانية واستقلال لبنان وبَدء مرحلة الصعود العربي، فكان الأدب يتحوّل نحو قضايا العالم المعاصر. ولكن في الوقت الذي كان فيه لبنان يزدهر كمركز للثقافة العربية ويستقطب، بفضل أجواء الحريّة ومؤسساته التربوية والإعلامية، خيرة الكتّاب والشعراء والمثقّفين العرب، كان ثمّة حركة موازية، أو حركة ضمن هذه الحركة، تعمل على تعزيز كيان لبنان وهُويّته. فلبنان لم يكن ساحة لقاء فقط بل دولة حقّقت استقلالها حديثًا، تتحمّل مسؤولية شعب ينتمي أبناؤه إلى ثماني عشرة طائفة دينية، ولم يمض سوى عقود قليلة على ضمّ مدن الساحل الكبرى وعكّار والبقاع والجنوب. فكان همُّ خلق ثقافة شعبية وطنية لهذا البلد، نصبَ اهتمام النخبة الثقافية في بيروت، وهو ما سنعالجه في الفصل التالي.

الفصل السادس

الفولكلور والدَّبكة

الحاجة إلى ماضٍ وفولكلور

للثقافة الشعبية علاقة وثيقة بالنهضة العربية، وهذا يصِحّ في لبنان أكثر من أي بلد عربي آخر. لقد سبق استقلال لبنان بحثٌ مُضنٍ عن هُوِية وطنية لجبل لبنان بحدود المتصرفية (1861 ـ 1914) تُميّزه من الجوار في القرن التاسع عشر، في زمن كانت مدينة بعلبك ومواقعها الأثرية تقع خارج الامارة القديمة وخارج دويلة المتصرفيّة. ولكن بعد ضمّ سهل البقاع الذي تقع فيه بعلبك، إلى دولة لبنان الكبير عام 1920، وبمعونة مؤرخين وأركيولوجيّين فرنسيين في الثلاثينيّات من القرن العشرين، أمكن إيديولوجيو الكيان الوليد صياغة أسسٍ حضارية للبنان لها جَدّ فينيقي وأب روماني وعمّ إغريقي وأمّ حنون هي فرنسا. ثمّ إنّ الحاجة بعد الاستقلال اقتضت الربط العضوي الثقافي لبيروت بالمناطق النائية التي ضُمّت إلى لبنان الكبير عام 1920 وعُرفت باسم «الأقضية الأربعة». وكان هذا الرباط فائدة إضافية لمِهرجانات بعلبك التي أُقيمت فيما بعد في وادي البقاع، أكبر الأقضية الأربعة.

لم تختلف محاولات لبنان بعث ماضٍ قديم، فينيقي روماني إغريقي، لخلق هُوية ثقافية للبلد الجديد، عن استحضار مثّقفي مصر لعلاقات بلدهم بالحضارة الفرعونية وتقديم مصر للغرب على أنّها وريثة هذه «العراقة» الغابرة. فمثقّفو مصر بنوا أفكارهم وكتاباتهم على أعمال المؤرخين والأركيولوجيين الأوروبيين منذ بعثة نابليون (1798 ـ 1805) مرورًا بالعالِم الأثري شامبوليون واكتشاف حجر رشيد وفكّ اللغة الفرعونية المكتوبة. وكان شامبوليون قد فكّ هذه اللغة بعد اكتشاف مدافن توت عنخ أمون عام 1922. لقد تأثّر أدباء مصر كسلامة موسى ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل (وهو غير الصّحافي المعاصر محمد حسنين هيكل) بما نبشه الأجانب عن حضارة مصر وبرَزَ هذا التأثّر في مؤلفات

هؤلاء الكتّاب. فعزم نجيب محفوظ مثلاً على تأليف سلسلة روائية كاملة عن تاريخ مصر الفرعوني ظهرت تباعًا منذ أولى انطلاقته في الأدب (كما فعل اللبناني جرجي زيدان في وضع سلسلة روائية لتعزيز الحضارة العربية). وهذه الحركة في الثقافة المصريّة في العشرينيّات وفي الثلاثينيّات من القرن العشرين أدّت إلى هوية قومية مصرية محلية وليس إلى هوية قومية عربية. وخاصة أنّ القومية المصرية دارت حول ثورة 1919 التي قدّمت هوية مصرية ضد الاحتلال الانكليزي، قوامها أخوّة الأقباط والمسلمين. والهوية المصرية كانت واضحة في كتاب محمد حسين هيكل **ثورة الأدب** عام 1933، الذي حدّد أهمية الماضي الفرعوني وأهمية نهر النيل في مصر الأصيلة ومنابع الإلهام لكتّابها ومبدعيها. وكذلك فعل توفيق الحكيم في **عودة الروح** عام 1937، حيث يلاحظ عالم أركيولوجي فرنسي في قصّة الحكيم صبرَ الفلاح المصري وقناعته، ويفسّر هذا الزائر الفرنسي هذه القيم بأنّها تعود إلى أجداد الفلّاح المصري، وهم الفراعنة الذين بَنَوا أهرامات الجيزة.

في العام 1928، كانت «النهضة الفرعونية» في الهوية الوطنية المصرية المعاصرة في أوجها، وليس «نهضة العروبة». وفي ذلك العام، احتفلت الدولة المصرية بإقامة تمثال ضخم على الطراز الفرعوني في ميدان رمسيس وسط القاهرة صنعه النحّات المصري محمد مختار (1891 ـ 1934) وأطلق عليه اسم «نهضة مصر»، وهو لامرأة مصرية فلاحة تحضن بيدها رجلاً جالسًا بقوّة ومهابة، تبرز عضلاته وشبابه، ورأسه على شكل أبي الهول. كان هذا التمثال لمحمد مختار رمزًا إلى علاقة الماضي بالحاضر ولكن أيضًا بالمستقبل. ذلك أنّ المرأة في التمثال، وهي تمثّل مصر الأمّ، تنزع حجاب رأسها بيدها اليسرى رمزًا إلى بزوغ فجر جديد من التحرّر والتوجّه غربًا، ومثّل الرجل القوّة والبأس والتطلّع إلى الأمام. ولم يعكس التمثال أيَّ رباط بالمشرق العربي والتراث الإسلامي والثقافة العربية، بل عكَسَ رغبات الطبقة المثقفة المصرية التي نشأت في ظل الانكليز ونظرتهم الاستشراقية إلى مصر. وفي عهد عبد الناصر بدأ التقليل من القومية المصرية والتَّرويج للقومية العربية، فنُقل هذا التمثال الذي بلغ طوله سبعة أمتار وقاعدته ثمانية أمتار، من ميدان رمسيس الرئيسي

إلى ميدان جامعة القاهرة الصغير عام 1955، حيث بقي إلى اليوم ولكنّه بقي على العملة الورقية المصرية.

هذه الذاكرة الفرعونية المؤسِسة للقومية المصرية تركت اثرًا عميقًا في الجالية اللبنانية في مصر وخاصة في صفوف الموارنة في الإسكندرية وأبرزهم المحامي يوسف السودا، الذي أسّس حركة «الاتحاد اللبناني». وكان يوسف السودا رائدًا في ربط لبنان المعاصر بتاريخ فينيقي في كتاب أصدره عام 1919 هو **في سبيل لبنان**، جاء فيه أنّ لبنان هو مهد الحضارة في العالم، والفينيقيين انطلقوا من شواطئه إلى جوانب الأرض الأربعة. وكما أنّ أوروبا مَدينة للرومان والإغريق في حضارتها يجب عليها أن تكون مَدينة أيضًا لفينيقيا التي علّمت روما الحرف وأعطت الحضارة لليونان.

ربطُ المجتمع الحديث بأزمنة غابرة وعصور قديمة، وكأنّ الحاضر هو استمرار للماضي البعيد، هو ما سعى إليه مثقّفو لبنان الجديد، وهو ما رسَمَ أفكار لجنة مِهرجانات بعلبك. وهو ربطٌ وصفه الباحث أسامة المقدسي بأنّه بدأ أوّلاً كـ«حشرية ثقافية» أوروبية لنبش آثار الشرق، ثم تَرِكة أوروبية للمثقّفين المحليين بعد زوال الاستعمار الغربي. ولقد ورث المثقّفون المحليّون ما بدأه المستشرقون الغربيون وعلماء آثار لبناء هُويّات وطنية في بلادهم المستقلة. وعلى هذا الأساس، فإنّ بلادًا عظيمة كالهند لم تكن لتتحوّل إلى صورتها الثقافية الحاضرة لولا الدفع الأوروبي، الانكليزي خاصة، منذ احتلّت بريطانيا شبه القارة الهندية في القرن التاسع عشر، حيث جاء باحثوها وعلماؤها ينقّبون ويبحثون في الهند وحضارتها وتاريخها. مع هؤلاء تطوّرت نخبة وطنية ربطت الهند وهويتها بماض هندي كلاسيكي سبق فترة حكم «الموغال» Mugal في نيودلهي، وسبق تغلغل الثقافة الإسلامية في الهند (لم يتكّلل هذا المسعى التوحيدي إذ انقسمت الهند عام 1947 على أساس ديني بين دولة إسلامية (الباكستان) ودولة هندوسية (الهند).

في العام 1783، زار رحالة فرنسي هو قسطنطين فرنسوا فولني المشرق وأظهر اهتمامًا بالآثار القديمة في سورية ولبنان ومصر ووضع كتابًا ترك أثرًا عميقًا في نابليون بونابرت. وبفضل هذه القراءة وقراءات غيرها، كان نابليون شديد الاطّلاع

على شـؤون المنطقة العربيّة عندما احتلّ الاسكندرية في مِصر، ووصل إلى أبواب عكا في فلسـطين، ثم عاد ليصبّ اهتمامه على مصر وتراثها وثرواتها[1]. ولقد ركّز فولني في آثـار بعلبك وأهرام الجيزة، مشـيرًا إلى أنّ بناء هـذه الصروح العجيبة والضخمة التي لا مثيل لها في أوروبا لم يكن ممكنًا لولا استبداد حكّام هذه البلاد القدماء الذين سخّروا عددًا كبيرًا من العمّال لبنائها. وأنّ نمط الاستبداد الشرقي هذا كان لا يزال مستمرًّا عبر الحكم العثماني وقت زيارته عام 1783 لسورية ومصر[2].

وفيما اسـتمرّت زيارات الأوروبيين الاستشكافية وبعثات الآثار حتى منتصف القرن العشرين، كانت تحدوهم رغبة في التوسّـع في دراسة لتاريخ وجود الغرب الأوروبي، الذي امتد في عمق المنطقـة العربية فيما مضى، عبر الإغريق والرومان والبيزنطيين، وصولاً إلى الإمارات الصليبية في سـورية ولبنان وفلسطين. وحسب هؤلاء العلماء، فإنّ بعلبك ليست إلا قلعة رومانية تنتمي إلى روما، وتُدرس بمعزل عن سكان مدينة بعلبك المعاصرين، وجُلّهم من المسلمين. وآثار تدمر في سورية تُدرس بمعزل عن سـكان مدينة تدمر من العرب المسـلمين. ويتسـلّل أسـلوب الاستشـراق إلى الأدب، حيث يصبح المشـرق سـاحة لروايات الغرب وأشعاره، ويكتب الأديـب البريطاني لورنس دوريـل رواية «ثلاثية الاسـكندرية» التي تقع أحداثها في مدينة الاسـكندرية في مصر، ولكنّ الروايـة بأكملها هي عن علاقات شـخصيات أوروبية مقيمة في تلك المدينة المصرية ولا تشعر قط بأنّك في مصر، لدى قراءة هذا العمل الذي لا يتعاطى أبطاله مع المصريين.

كتاب فولني الذي صدر عام 1787، بعد 8 سـنوات من الثورة الفرنسية، وقرأه نابوليون بونابرت الذي أصبـح إمبراطورًا غزا أوروبا والعالم، تضمّن توصيات لما يجب أن تكون عليه سياسة فرنسا تجاه المشـرق: أوصى فولني أنّه يجب احتلال مصر التي يحكمها الطغاة والمتسلّطون، وأنّ استمرار حكم التسلّط والاستبداد فيها

(1) Volney, Constantin François, *Voyage En Syrie et En Egypte, Pendant Les Années 1783, 1784 et 1785*, Paris, Desenne et Volland, 1787.

(2) Ussama Makdisi, «The 'Rediscovery' of Baalbeck: A Metaphore for Empire in the Nineteenth-Century, in T. Scheffler, H. Sader, and A. Neuwirth, *Baalbeck: Image and Monument 1898-1998*, Beirut, Kommission Bei Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1998, pp. 137-156.

سببُهُ هو طبيعتها الجغرافية في أرض منبسطة يسـهل حكمها للمماليك. والتوصية الثانية هي أنّ على فرنسـا مسـاعدة أبناء جبل لبنان من غير المسلمين على إقامة حكم ذاتي هناك، وذلك لأنّهم يسكنون في مرتفعات أكسبتهم روحًا استقلالية عن السـلطنة العثمانية منذ قرون. فكانت حملة نابليون على المشرق العربي عام 1798 فاتحة للغزو الثقافي الأوروبي، وتلتها فرنسا بغزو الجزائر واحتلالها عام 1830.

ولكنّ فرنسا لم تتمكّن من تنفيذ توصية فولني حول جبل لبنان إلّا بعد الحرب الأهلية بين الموارنة والدروز عام 1860. إذ تدخّل الجيش الفرنسـي مباشـرة في الصراع بعدما باتت ظروف المسيحيين الموارنة تتعثّر في الجبل، وبعد مجزرة في دمشـق ذهب ضحيّتها آلاف المسـيحيين الأورثوذكس. ومنذ تلك اللحظة ارتبط مصير لبنان بفرنسـا. ومع دخول فرنسا، بات لبنان سـاحة يتجوّل فيها المؤرخون وعلماء الآثار الفرنسيّون، كما فعل الانكليز في مصر والهند. فحضر العالِم إرنست رنان بحماية عسـكرية فرنسـية ليدرس آثار بعلبك الرومانية عام 1864، وأقام في لبنان عشر سـنوات. ولكن بدل دراسـة الجانب الروماني، انتهى الأمر برنان إلى دراسة الجانب الفينيقي، مؤكدًا أنّ قلعة بعلبك بُنيت على مراحل تاريخية، وأنّ ثمّة أُسُسًـا في القلعة سـبقت الرومان بناها الفينيقيون. ووضع رنان تقريرًا مفصّلاً عن الموضوع بعنوان *Mission de Phénicie*. وبرغم أنّ رنان لم يقل إنّ سكان جبل لبنان هم أحفاد الفينيقيين، فإنّ مثقفين لبنانيين «تبرّعوا»، وأخذوا على عاتقهم التوسّـع في الأمر وابتداع هذا الرابط الشـاعري لأبناء المجتمع اللبناني المعاصر، على ما هو خليط إثنيّ تكوّن عبر العصور، بالشعب الكنعاني السامي الأحادي الاثنية الذي أقام في شـرق المتوسط منذ آلاف السـنين، والذي عُرف باسـم الفينيقيين باللغة الاغريقية (نسبة إلى تجارة القماش الارجواني الذي صنعه سكان لبنان القدماء).

إزاء هذه الاكتشـافات الفرنسـية ذات المدلول الإيديولوجـي، كلّفت الدولة العثمانيـة بعثة ألمانية ـ عثمانية مشـتركة للتنقيب عن آثار بعلبـك وإبراز ماضيها الرومانـي، وهذه المـرّة دون الإشـارة إلى الآثـار العربية التي بُنيـت فوق تلك الرومانية. ووضع العلماء الألمان تقريرًا عن بعثتهم لم يقل شيئًا يفيد عن أنّ أصل القلعة فينيقي. ثم ظهر كتاب اللبناني ميخائيل علّوف عن بعلبك باللغة العربية عام

1914 هو **تاريخ بعلبك** يروي قصّة الآثار منذ أقدم العصور إلى اليوم.

وكان علّوف قد نشر كتابه قبل ولادة لبنان الكبير، فأشار إلى «لبنان» على أنّه الجبل إلى الغرب من بعلبك، أي «جبل لبنان». وعندما تُرجم كتابه إلى الانكليزية عام 1922، عدّل المؤلف هذه الاشارة، بعدما أصبح لبنان تحت الانتداب الفرنسي، وقال إنّ بعلبك تقع في لبنان الكبير. وكان كتاب علّوف هو الأول من نوعه الذي ربط ماضي بعلبك بالحاضر، متطرّقًا إلى أهل بعلبك المعاصرين، ومؤكّدًا أنّ أصل بعلبك هو فينيقي واسمها كذلك: بعل ـ باك، أي «بعل» إله البقاع الفينيقي. ورغم معرفة علّوف برأي البعثة الألمانية المعاكس لرأي رنان، كتب علّوف أنّ القلعة بُنيت أساسًا لعبادة الإله بعل، ثم بنى الرومان فوقها قلعتهم التي نراها اليوم.

وسيكون لنا عودة إلى كيف استُثمرت الآثار وخاصة قلعة بعلبك، في بناء ميثولوجيا خاصة بلبنان وخاصة منذ الخمسينيّات. ولكن إلى جانب خلق ميثولوجيا مؤسِسة للهوية اللبنانية، كان ثَمَّ حاجة أيضًا إلى فولكلور أصيل وشعبي يجتمع الناس حوله.

جمع الفولكلور وتهذيبه

ساهم في صنع فولكلور لبناني معاصر، انفجار الهجرة الكثيفة من الأرياف إلى بيروت، في الأربعينيّات والخمسينيّات في أوساط الموارنة والدروز والشيعة. فكان هؤلاء بأصولهم الفلاحية والريفية يتذوّقون الزجل والموال والعتابا والميجانا والرقص القروي والموسيقى الشعبية على المجوز والدربكة. وهو فن لم يكن لِيَروقَ سُكان مدينة بيروت المعتادين الموسيقى الأوروبية والغناء المصري. وبات سكان بيروت الذين جاؤوا من الجبل والجنوب والبقاع ووضعوا جذورهم فيها، يتعاطفون مع هذا الفولكلور الذي ذكّرهم بطفولتهم وأشعل الحنين، النوستالجيا، في صدورهم. فكانت هذه الموجة الفولكلورية في الخمسينيّات سابقة لظهور هُوية ثقافية لبنانية أساسها القرية والجبل نمت في نهاية الستينيّات وأوائل السبعينيّات.

سبق صعود الأخوين رحباني وانطلاق مِهرجانات بعلبك نشاط أدبي قام على «جمع» ذكريات الضيعة والعادات والتقاليد، ونشرِها في تقارير أو كتب. بَدْءًا بأستاذ

الجامعة الأميركية أنيس فريحة في الخمسينيّات، كما ظهرت مؤلفات عديدة من التراث الشعبيّ الذي ساهم في تدعيم أسس الهوية اللبنانية. فسجّل أنيس فريحة حياة القرية الجبلية في سلسلة من الكتب على أساس أنّها محاولة إنقاذية لتراث قد يضيع، فظهر كتابه **إسمع يا رضا!** عام 1956 ثم كتاب **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال** عام 1957. وعمل آخرون في هذا النبش للتراث والفولكلور، وتميّز في السبعينيّات الكاتب سلام الراسي الذي بلغ مجموع ما كتبه 16 جزءًا.

كان أنيس فريحة قد حصل على الدعم والمال من مؤسسة روكفلر الأميركية عن طريق هيئة الدراسات العربية في الجامعة الأميركية في بيروت لوضع دراسة عن الفولكلور اللبناني. وأنهى فريحة العمل الذي أسماه **القرية اللبنانية** في آذار 1957، شاكرًا في مقدّمة الدراسة يوسف إبراهيم يزبك وسعيد حمادة وأمين خليفة الذين قرأوا المُسوَّدة[1].

عرّف فريحة معنى الفولكلورFolklore في الفصل الأول من كتاب **القرية اللبنانية** على أنّه مصطلح غربي يجمع كلمة folk، أي الشعب والعامة، و lore وتعني «المعارف البدائية والعادات والتقاليد والسجايا والمعتقدات والأساطير والخرافات والأقاصيص والأمثال والشعر العامي والألعاب والمسلّيات والأعياد والحفلات والمواسم التي هي خارج نطاق المُعترف به رسميًّا من قبل المؤسسات الرسمية: الكنيسة والمعبد والمدرسة والنادي العلمي والاجتماعي والصّحافة الأدبية الرصينة والمجلات العلمية، وخلافها من المؤسسات التي تُعنى بالمعارف والفنون المنظّمة التي اشترك في خلقها، أصحاب العقول والمواهب والفلاسفة والمصلحون الدينيون والمؤرخون الحاذقون»[2].

من شروط حفظ الفولكلور كتابة أو غناءً وموسيقى تقديمه بأسلوب يحاكي الطفل. هذا الأسلوب يستسيغه الكبار، المرأة والرجل اللّذان يصيبهما حنين الطفولة والعودة إلى الذكريات. فنرى في **إسمع يا رضا!** أنّ ذكريات أنيس فريحة مقتصرة على طفولته، حيث يقول: «هذا كتاب مادته من القرية. وهو مجموعة ذكريات

(1) أنيس فريحة، **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال**، طرابلس، جرّوس برس، 1989، ص 12.
(2) نفس المصدر، 1989، ص 15.

وأخبار كنتُ أقصّها على ابني رضا وهو مضطجع إلى جانبي، أحمله على الإغفاء بعد الغداء. فهو لرضا الصغير وأمثال رضا من الذين يحبّون القرية اللبنانية»[1].

وفي الكتاب تغنّي الأم لطفلها حتى ينام (استعار الأخوان رحباني أغنية «ياالله تنام ريما ياالله يجيها النوم» من فولكلور شعبي تغنّيه الأمّ لينام ابنها: «ياالله ينام ابني ياالله يجيه النوم»، ومقطع الأغنية نفسها «ياالله تنام ياالله تنام لاذبح لها طير الحمام»، فهو من الأغنية التراثية نفسها: ياالله ينام ابني ياالله ينام لاذبح لو الوزّة وطير الحمام». والجدّة تروي لأنيس فريحة الطفل ولإخوته حكايات عن الجن والعفاريت وقد تحلّقوا حول نار الموقد في ليالي الشتاء، وأولاد القرية يلعبون معه في الحواري والتلال والوعر ألعابًا لا تكلّف شيئًا. وعندما مرضَ أنيس الطفل ألقت أمّه اللوم على عين الحسد.

هذه التفاصيل تروقُ الأطفالَ، حتى لو وُلدوا في المدينة ولم يعرفوا حكايا القرية. ذلك أنّ المدينة هي ابتكار وحداثة، والقرية هي الأساس والجذور. وكل ما في القرية يوحي باللعب والمغامرة وحنان الأهل والفاكهة اللذيذة والأكل البسيط الطيّب المذاق من البرغل واللوبياء والبيض واللبن والقورمة والكشك والزعتر، والفقر المصحوب بالكبرياء والشهامة. والفقر هو من شروط الفولكلور الأساسية، لأنّه ينطلق من الناس البسطاء، وفيه الكثير من الأساطير والوساوس والجهل بالعلوم الحديثة والخطر والخوف من المجهول والاعجاب بأي شيء مهما ضَؤلَت قيمته المادية، بعكس أصحاب الثروة الذين يشترون الحياة الحديثة ويطّلعون على المعارف العصرية، فلا فولكلور يرجى من هؤلاء.

رأى أنيس فريحة أنّ على الطبقة المتعلّمة والمثقفة والثرية عدم إهمال هذا الفولكلور باسم العلم والتقدّم، بل أخذه وتوضيبه وتصنيفه ليصبح في مرتبة فنيّة عالية، غناءً وشعرًا وأدبًا، تستحقّ أن تصبح تراث لبنان وهويّته. ولكن عملية تصنيف التراث اللبناني وحفظه لم تكن مسألة محايدة، إذ إنّ إيديولوجيّة الجهة التي تجمعها وتصنّفها انعكست على مضمون التراث وتوجّهاته، وماذا يريد جامعوه أن يقولوا عن قيَم المجتمع وتوجّهاته.

(1) أنيس فريحة، **إسمع يا رضا**، ص3.

ويصبح للفولكلور أهمية مميّزة متى قُدّم في قالب فني موسيقي كما فعل الأخوان رحباني في بعلبك، وأذيع في الراديو وطُبع على أساطينَ، ولم يبق حصرًا في الكتب.

هذه الانتقائية في الفولكلور تنطبق أيضًا على كتاب أنيس فريحة **القرية اللبنانية** حيث اختار ما يناسب مفاهيمه والقيَم التي آمن بها هو. فهو يشرح في مقدّمة الكتاب أنّه اختار القرية الجبلية، وأنّ الفولكلور الذي يتحدّث عنه لن يحتوي فولكلور أهل الساحل والمدن، لأنّ تلك المناطق «لم تكن جزءًا من لبنان القديم، لبنان الجبل والقرية»، وأنّ دراسته «لن تضمَّ فولكلور المسلمين في لبنان، لأنّ فولكلورهم يختلف عن فولكلور سكان لبنان القديم». وبما أنّ الفولكلور هو انعكاس لأصول أيّ مجتمع، فهو يقصُر كتابه على سكان لبنان الأصليين، أهل القرية الجبليّة[1]. فمن الأعياد، يقول فريحة، «ذكرنا ما لصق ببعض الأعياد الكنسيّة، من عادات وطقوس ومعتقدات خارجة عن نطاق الكنيسة، وما هو في طريقه إلى الزوال. فإنّ الكنيسة الأورثوذكسية مثلاً تحتفل بذكرى إقامة ألعازر من الموت (سبت ألعازر)». ويشرح فريحة سبب انتقاءاته: «قد يثير أحد القرّاء مسألة انتقاء القرية التي جعلناها محور اهتمامنا. وهي مسألة على كثير من الخطورة نسبة إلى اختلاف المناطق اللبنانية الجغرافية، ونسبة إلى تباين السكّان دينيًا. فإنّ ما يصدق قوله في قرية عند الشاطئ أو بالقرب منه، قد لا يصدق في قرية نائية في جرود صِنّين. وما يُقال عن الدروز في بعض الأمور، لا ينطبق على النصارى، وما يقال عن الموارنة ـ لا يصدق في الشيعة الذين يقطنون لبنان القديم، قبل أن تُضاف إليه مناطق لم تكن زمن الأتراك من ضمن أراضيه.

> «لم نأخذ مدن لبنان بعين الاعتبار، لأنّ مدن لبنان الساحلية لم تكُن يومًا من لبنان القديم: لبنان الجبل والقرية. لأنّ الفُروق الاجتماعية والاقتصادية والدينية البادية للعيان بين المدن وبين القرى الجبليّة، تكاد تقسم لبنان إلى فئتين: سكان الجبل وسكان الساحل. وقد اعتبرنا سكان لبنان ـ فقط في هذه الدراسة الاجتماعية ـ سكان القرية

(1) أنيس فريحة، **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال**، طرابلس، جرّوس برس، 1989، ص7.

الجبلية، رغم أنّ ازدياد عدد السكان في المدن راجعٌ إلى الهجرة من القرية إلى المدينة. ولا يعني قولنا هذا أنّ ليس هنالك فولكلور لبناني في المدن اللبنانية.

«لم نأخذ المسلمين في هذه الدراسات فولكلوريًا، لأنّهم في نظرنا يختلفون فولكلوريًا عن سكان لبنان القديم ـ النصارى والدروز ـ اختلافًا بيّنًا. لم يسكن المسلمون القرى وليس في حياتهم الاجتماعية أو الاقتصادية ما يشبه الحياة القروية. احتفظ المسلمون بالساحل والمدن. وإن كان في بعض القرى اللبنانية أفراد مسلمون مبعثرون هنا وهناك، فإنّ عادات هؤلاء لا تختلف عن عادات جيرانهم النصارى والدروز.

«فكان علينا بعد هذه الاعتبارات.. أن نكتفي بقرية أو قريتين تمثّلان لبنان القديم بجغرافيته وبسكّانه وباجتماعياته وباقتصادياته. وقد ارتأينا أن يكون المتن، المتن الأعلى والمتن الشّمالي بصورة عامة، مركز اهتمامنا. لقد وجدنا أنّ هذه البقعة لا تختلف كثيرًا عن الشوف وعن مناطق الشمال، بل نستطيع القول إنّ المشترك فيه أكثر من المختلف»[1].

وإذ يندر في العام 2016 العثور على الضيعة كما صوّرها أنيس فريحة في مؤلفاته منذ **إسمع يا رضا**، عام 1956. فإنّ فريحة أكّد في كتابه عن القرية عام 1957، وجود قرى في لبنان في خمسينيّات القرن العشرين، كانت لا تزال تحتفظ بطابَعِها القديم «في معاشها ومكاسبها وبيوتها وعاداتها ومآتمها وأعيادها وسجايا أهلها»، لم تتغيّر ولم تتبدّل كليًا. ولكنّه تساءل إلى متى ستحتفظ القرية اللبنانية بطابَعِها المميّز، أمام هجمة التمدن الغربي التي طالت جميع أوجه الحياة؟

وحتى لو كان هذا المنهج في النَّبْش والتَّوضيب للفولكلور والذي رسم حدودًا جِغرافية ونفسية وثقافية بين بلد وآخر في أوروبا (بين فرنسا وألمانيا مثلاً)، فإنّ نبش الفولكلور المناطقي في لبنان لم يؤدّ إلى انتشار عدّة فولكلورات لبنانية. ذلك أنّ الحركة الأدبية والفنية في بيروت مع الرحابنة وكتّاب كأنيس فريحة، وإن

(1) نفس المصدر، ص 10 ـ 12.

استوحت فولكلور جبل لبنان، فإنّها ملأت الفراغات في كل لبنان، وخاصة في المناطق التي لم يظهر فيها من يحمل لواء جمع فولكلورها المحلي وتَدْوينه، أو أنّ ما كان مُتوافِرًا لم يحقّق وللأسف شهرة وانتشارًا في العاصمة. وبات ما فعله عند وضع أسس الجمهورية اللبنانية النفسية والثقافية أشخاص كفريحة والرحابنة وسواهم، هو الفولكلور والتراث الذي اعتقد الجميع أنّه يخصّه. فلا تعود قرية **بياع الخواتم** مثلاً غريبة عن ابن البقاع أو ابن صيدا مثلاً.

أمّا أنّ فريحة لم يتطرّق إلى الغناء والموسيقى في القرية، فذلك لأنّه عاش سنوات الخمسينيّات وشهد ـ حتى قبل مِهرجانات بعلبك ـ نشاط الرحابنة والموسيقيين الآخرين، في حفظ الغناء الفولكلوري وجمعه وتقديمه، في إطار أكثر تطوّرًا وسموًّا عبر الإذاعات والنشاطات المختلفة. فلم يكن لديه خوف على الغناء والموسيقى، بل على العادات والتقاليد الشعبية، والموروث المتناقل شفويًا (يقول فريحة في إشارة غير مباشرة إلى مِهرجانات بعلبك: «لم نتناول الغناء والألعاب التي لا تزال حيّة بين الناس. فإنّ الميجانا والعتابا وألعاب الورق والطابة وغيرها كثير ستبقى. ونلاحظ استعدادًا ونشاطًا من قبل بعض المؤسسات للأخذ بها، ووضعها على مستوى أرفع فنيًا وجماليًا»[1]).

كان أنيس فريحة وسلام الراسي رائدين في جمع التراث الشعبي وحفظه في كتب، حتى أنّ فيضانًا من عشرات الكتب من هذا النمط ظهر، بعضه يجمع الأمثال الشعبية، وبعضها النكات والطرائف، وأخرى زَجَليات ريفية وموسوعات عن اسماء العائلات اللبنانية ومعانيها وأصولها ومشاهيرها. وظهرت عدّة كتب عن فولكلور الحي البيروتي (**رزق الله ع هيديك الأيام يا بيروت**، و**أمثال بيروت**، إلخ).

فكانت فترة الخمسينيّات وأوائل الستينيّات حاسمة في توجّهات الهوية اللبنانية الحديثة وثقافة البلاد. ذلك أنّ العودة إلى امتلاك الماضي في أماكنه (قلعة بعلبك مثلاً) وموسيقاه وشعره وأدبه ومطبخه وألعابه وملابسه وزينته وهندسة بيوته، يعني أنّه أصبح للبلد تاريخ وفولكلور يخصّه ويميّزه. فيصبح بناء مؤسسات تحتضن هذا الفولكلور وتطوّره، إنّما يعمّق فكرة الانتماء والثقافة والهوية الوطنية. ولهذا تُبنى المتاحف

(1) نفس المصدر، ص 9.

ومدارس الموسيقى ودور الأوبرا والسينما وتُقام المِهرجانات القروية، وكل هذا يصبّ في بناء ثقافة مدنية جامعة، حتى يُشار إلى البلد الذي يفعل ذلك بأنّ أهله متمدّنون.

وعلى أيّ حال فإنّ لجنة مِهرجانات بعلبك عند انطلاقها لم تكن مطلقًا في وارد جمع التراث الشعبي اللبناني وتقديمه، كما لم تكن تحمل هدفًا إيديولوجيًا في أن تكون القابلة (المولّدة) التي ستشرف على ظهور الهوية اللبنانية. ذلك أنّ إضافة الفولكلور اللبناني إلى برنامج المِهرجان فرضتها على اللجنة زوجة رئيس الجمهورية زلفا شمعون. وهي إضافة تاريخية بدأت على أدراج بعلبك، ثم انطلقت لتعمّ لبنان والمغتربات البعيدة. ولكنها لم تكن إضافة عشوائية كما أشرنا باكرًا. إذ إنّ العامل السياسي الاقليمي والحراك الثقافي المحليّ خارج النخبة الفرنكوفيلية كان مهمًّا.

كانت الحياة الثقافية في بيروت في أوْجها في نهاية الخمسينيّات، حيث استقطبت بيروت شعراء العرب الكبار وظهرت جمعية للرسامين التشكيليين عام 1957، وبدأت تقديم أعمالها في «مَعرِض الربيع» في قصر الأونيسكو الجديد، وظهرت مجلّة **الآداب** ومجلة **شعر** كما أشرنا باكرًا، ونشطت فرق موسيقية وكونسرفاتوار وطني وإذاعة لبنان من بيروت. فكان إطلاق مِهرجان بعلبك منطقيًا في هذه البيئة، أفسح المجال لمزيد من الابداع الموسيقي والفولكلوري.

الدبكة

في العام 1956 دعت اللجنة الوطنية اللبنانية للأونيسكو الخبير الروسي في الرقص الشعبي إيغور موزاييف وفرقته إلى بيروت لتقديم عرض راقص. وأعجبت زلفا شمعون كثيرًا بهذا العرض إلى درجة أنّها كلّفت موزاييف إعداد تقرير عن حال الثقافة الفولكلورية في لبنان وخاصة الرقص الشعبي. وقام موزاييف وفريقه بزيارة المناطق اللبنانية وخاصة الريفية منها، وقدّم تقريرًا للجنة الأونيسكو في بيروت كشف انحدارًا كبيرًا في الفولكلور اللبناني، وأنّ الناس خارج بيروت وفي الأرياف بدأت «تتمدّن» وتترك الملابس التقليدية وترتدي ملابس المدينة، وتستمع إلى الراديو الذي يبثّ الموسيقى العصرية والأغاني المصرية وتُهمل أغانيها القروية والزجل والأناشيد وتترك الإيقاع الراقص. وحذّر التقرير من أنّ السعي إلى جمع الفولكلور اللبناني

وحفظه تعتوره إشكالية أن يعتبِر من يجمعه أنّه فولكلور بدائي، فيلجأ إلى «تطويره» إلى درجة تبعده عن أصالته، ويصبح من الصعب تعرُّف هويته الوطنية (وهو سؤال طرحه زياد الرحباني في مسرحية **نزل السرور**: إلى أي حدّ يمكن تطوير الدلعونا؟).

وخلص التقرير إلى أنّ التعبير الأساس للفولكلور هو الرقص الشعبي، لأنّ تاريخه يعود إلى آلاف السنين. ولكنّ الرقص الشعبي أصبح في خطر الزوال في لبنان، ولا يكفي حفظه بل يجب تطويره بعناية. وهنا اقترح موزاييف نظامًا كوريوغرافيًا يبتدع أنماطًا وشروطًا للرقص اللبناني بحيث يغطّي كل لبنان، وترتبط أنواع الرقص بمناسبات الفرح والحزن والسّلم والحرب والزواج والأولاد، فيكون لكل مناسبة شعبية تعبيرها الراقص[1]، ولكل مناسبة إيقاعها السريع أو البطيء وملابسها وألوانها[2].

كانت نصيحة موزاييف الهامة أنّ على لبنان تأسيس فرقة أو فرق محترفة للرقص الشعبي تقدّم الرقص بأسلوب راقٍ متطوّر وفني على أن تحفظ كل الحركات والخطوات الأصلية الريفية في أعمالها وأن يرى الجمهور اللبناني أنّها حافظت على الخطوات التقليدية، وأن تكون أعمالها إنعكاسًا للأصالة الريفية التي هي منطلق ثقافة الشعب وتراثه. وإذ طغت الحاجة إلى تدريب أجيال من الراقصين المحترفين على الرقص اللبناني الفولكلوري وتقنين خطواته بشكل يسمح لاساتذة التدريب في المعاهد اعتمادها، عرض موزاييف أن يذهب راقصون لبنانيون إلى روسيا، لتعلّم اصول الرقص الشعبي واساليب تدريبه ونقله إلى الآخرين.

لقد أخذت اللجنة الفرعية للفولكلور اللبناني المنبثقة من لجنة مِهرجانات بعلبك، التي تضم زلفا شمعون، تقرير موزاييف بمنتهى الجديّة وأوفدت الراقصَين

---

(1) مي منسّى، «بعلبك مِهرجان الأرض والإنسان»، في كتاب غسان تويني، **مهرجانات بعلبك**، بيروت، دار النهار، ص 6 ـ 63.

(2) في مسرحية زياد الرحباني **شي فاشل**، يلعب زياد رحباني دور «نور» المخرج مسرحي. واثناء مناقشة تكاليف المسرحية مع المموّل يعرض عليه لائحة المشتريات ومن ضمنها 10 آلاف دولار تحت باب «غضب الأهالي». فيشكو المُمَوِّل من هذه «العبارات الفولكلورية التي لا يفهم منها شيئًا». ويشرح نور أنّ المبلغ هو كُلْفة شراء ألبسة جلدية لفرقة الرقص، تعبّر عن غضب الأهالي في المسرحية بعد حدث أليم.

مروان جرّار ووديعة جرّار الفلسطينيين إلى مدرسة موزاييف في روسيا. وعاد الراقصان بعد فترة يحملان خميرة مهارات رقص، سوف تنتشر في لبنان، وتؤدي إلى تأسيس فرق الرقص الشعبي وتفتح مجالات لم تكن متوافرة سابقًا للنَّبْش وللتطوير الدبكة وغيرها من فنون الرقص. وهكذا، وحسب النظريات الأنتروبولوجية، فقد أُخذ التراث الشعبي من أيدي البسطاء والفقراء والنساء والأطفال، ووُضع في رعاية نخبة المجتمع التي عجنته وخبزته وحذفت المؤذي للذوق منه، و«نظّفته» من الشوائب ومن التعابير واللهجات المُغْرِقَة في المَحلّيّة والمذهبية، ليصبح فنًّا راقيًا يمثّل كل لبنان.

ليست الدبكة مقتصرة على لبنان، بل هي الرقصة الشعبية أيضًا في فلسطين وسورية والعراق، كما هي الرقصة الشعبية لتركيا والأكراد ودول البلقان، كاليونان ومقدونيا وصربيا، وبضع دول في أوروبا الشرقية كروسيا ورومانيا وبلغاريا. ولكن يجب عدم التقليل بتاتًا من أهميّة ما قدّمه الرحابنة. فقبلهم لم يكن ثمّة «دبكة لبنانية»، بل كما يشير فواز طرابلسي في كتابه عن الرحابنة، كان ثمّة عدّة أنواع من الرقص المحلّي في كل منطقة، في لبنان وسورية والدول الأخرى، وبتسميات مختلفة، وحسب المناسبة، كما أشار الخبير الروسي موزاييف. فلم يكن متداولاً أنّ ثمّة دبكة لبنانية واحدة يعرفها الجميع. وإذ عُرِضت عدّة أنواع من الرقص الشعبي في أعمال الرحابنة الأولى، بدا التحوّل مع مسرحية **أيام فخر الدين** نحو فنٍ راقٍ يجمع أفضل ما في الخطوات والحركات من مناطق لبنان وخارج لبنان. وكأنّ ثمّة مقياسًا موحّدًا قد وُلد، ولم يمكن أن يكون فنًّا أعلى للدبكة. ولكنّ مقدار الجمع بين الخطوات المحلّية والاستعارة من شرق أوروبا لخلق الدبكة اللبنانية لم يكن متناسقًا، بل كانت مجازفة أن يظهر رقص أقرب إلى الرقص الغربي منه إلى التراث الشعبي اللبناني.

وهذا ما تبيّن عندما قدّم الرحابنة عملهم في بريطانيا، عندما شكت صحف لندن أنّ ما يُقدّم على أساس أنّه رقص لبناني، يشبه في الحقيقة ما شاهده الجمهور الإنكليزي من استعراضات لراقصين من دول البلقان. ولكن هذا الرأي ليس دقيقًا إذ إنّ الجمهور الانكليزي كان يشاهد فرقة لبنانية للمرّة الأولى، ولم يَدرِ أنّ

الفولكلور اللبناني هو متوسطي نسبة إلى البحر المتوسّط، ويتشارك مع البلقان وأوروبا في الكثير من العادات والتقاليد والطعام واللباس وحتى في الملامح والبَشَرة. وقد يكون اختلط على الانكليز تُراثُ دول عربية أخرى خضعت للاستعمار البريطاني كمصر ودول الخليج. وثمّة رأي آخر يقول إنّ عملية الجمع الخطوات الدبكة من المناطق اللبنانية التي قام بها الرحابنة، ثم دمجها لخلق دبكة لبنانية واحدة، أدّى إلى خلق دبكة جديدة قد تكون أقل لبنانية من فروعها، ولكنّ اسمها بقي «الدبكة اللبنانية».

ويقارن الباحث الانكليزي كرستوفر ستون تجربة الدبكة اللبنانية بتجربة «فرقة رضا» المصرية. ففي العام 1957 شاركت الراقصة فريدة فهمي والراقص محمد رضا في مِهرجان للرقص الشعبي في روسيا. وشجّعتهما هذه المشاركة على تَأْليف فرقة رضا للرقص في مصر التي ظهرت عام 1961. ولكنّ الرقصات في فرقة رضا لم تكن تعكس أيَّ رقص شعبي مصري، وإن استعمل الراقصون أزياء فلاحية مصرية وأبقت الرقصات على بِضْع خطوات قد يتعرّفها الجمهور المصري من طفولته (والرقص الشعبي المصري لا دبكة فيه، بل ثمّة رقصات كرقصة الفلاح والعصا الطويلة أو عرض ترقيص الحصان، أو حتى الرقص الشرقي belly dance، الخ). وكانت النتيجة أنّ محمد رضا قد خلق رقصًا جديدًا في مصر، صقله بمعرفته وتجربته في الرقص الغربي الذي يُقدّم في المهرجانات[1].

في أثناء حضور المؤلف حفلات للجالية اللبنانية في أوتاوا، عاصمة كندا، لاحظ الفرق الشاسع بين العمل الراقص الذي يُقدّم كفنّ في المهرجانات المحترِفة، وبين الرقص الذي يؤدّيه الناس العاديون في أعراسهم وحفلاتهم، والذي أتوا به من قراهم في لبنان وسورية وفلسطين والعراق. ففي سائر حفلات عشاء أقامتها جمعيات قروية كجمعية أبناء قرية كفرمشكي وجمعية أبناء قرية مشغرة في أوتاوا، على سبيل المثال، كانت الدبكة تُؤدّى كعمل مونوتوني بطيء ومملّ قد يطول لأكثر من ساعتين. حيث الناس يتحلّقون في وسط القاعة التي تقام فيها الحفلة أو في الباحة أمام الكنيسة. ولم يكونوا يحتاجون إلى الكثير من

(1) Christopher Stone, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon*, p. 66-67.

الموسيقى إذ كان يكفيهم شخص يحمل طبلاً أو دربكّة أو مجوزًا ليضبط إيقاع خطواتهم. والهدف كان ترفيه مَن يُشارك في الرقص وليس ترفيه المتفرّج، كما هي الحال في المسرح التجاري. ولذلك فإنّ الخطوات الفنية في العمل المحترف، كأعمال الرحابنة ورقص البولشوي الروسي، هي أكثر سرعة وحيويّة وتنوّعًا، لأنّ ثمّة جمهورًا يشاهدها ويدفع سعر بطاقة دخول بهدف الترفيه، ويريد رقصة مميّزة لا يستغرق تقديمها أكثر من بضع دقائق.

كما حضر المؤلّف أيضًا في أوتاوا حفلة غنائية للمطرب العراقي كاظم الساهر الذي قدّم من أغانيه العراقية وغنّى من أعمال عبدالوهاب. ولكن بعد ساعة من الغناء وقف كاظم الساهر ومعه العازفون وشبّان عراقيون آخرون في صف واحد يواجههم شخص يحمل الطبل وآخر آلة تشبه المجوز، وبدأوا جميعًا في دبكة عراقية طويلة بإيقاع بطيء، دون اكتراث لوقع رقصتهم الطويلة على الجمهور. إذ كما ذكرنا كانت المتعة لمَن يشارك في الرقص لا لمَن يجلس إلى الطاولة ويراقب المشهد.

ونذكر مشهدًا مماثلاً شهده المؤلف في طفولته في حديقة الصنائع في بيروت، حيث التقَتْ في الحديقة عائلات كردية لمناسبة عيد النوروز، وتخلّل الاحتفال الدبكة العراقية نفسها بإيقاع بطيء استمرّ ساعة من الزمن.

وتقول البروفسورة شريفة زهور إنّ أسلوب الرقص الذي يتضمّن الركل ومدّ الفخذ إلى الأمام وحتى الصيحات السريعة التي يطلقها بعض الراقصين، ليس من تراث المشرق، ولكنّه انتشر بكثرة في الأعمال الاستعراضية على المسرح في لبنان وسورية وفلسطين والأردنّ منذ أوائل الستينيّات. ومصدر هذا الأسلوب المستحدث هو تراث أوروبا الشرقية، وانتشر بفضل نشاط روسيا في المنطقة[1].

على مستوى عمل الرحباني، لكي يصبح الرقص فولكلورًا يمثّل الوجه الفني للبنان، كان يجب صقل الدبكة وتطويرها وتشذيبها من الخشونة الشعبية وتقديمها كفنّ تعبيري رفيع، مع المحافظة على الجذور والخطوات التي يتعرّفها الناس. ولم

(1) Sharifa Zuhur, *Colors of Enchantment: Theatre, Dance, and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo, American University in Cairo Press, 2001, p. 8.

يعنِ هذا أنّ الرحابنة نظروا إلى الدَّبْكات ومواويل القرى من عل، بل كانوا معجبين بالعفوية وجمالية ما نقله وحافظ عليه الناس من الجدود أهل الريف في لبنان.

وكما عبّر منصور الرحباني، أنّ رقص الباليه هو ليس مجموعة خطوات فحسب بل ثمّة ناحية فنيّة، وكذلك الدبكة فالفلاح يرقصها ولكنّه لا يعرف كيف يتمرّن لينقلها إلى مرحلة أعلى، بل يأخذها محترفٌ في الفن ليصقلها. وعندما تُقدّم أخيرًا إلى الجمهور فهي تبتعد مسافات نوعية عما كانت عليه أساسًا لدى اقتباسها من القرية. لقد فعل الرحابنة ذلك في إطار الرقص الشعبي، وجمعوا عبر اختصاصيين خطوات وحركات من مختلف المناطق اللبنانية في نهاية الخمسينيّات، واختاروا ما هو مناسبٌ ثم اضافوا إليها خبرات الأخوين جرار وآخرين ممّن تعلّموا في روسيا وأوروبا الشرقية، حتى أصبح ما جمعوه ووظّفوه في مسرحياتهم هو الرقصة الشعبية اللبنانية، أي الدبكة، التي ظهرت مكتملة في مسرحية **أيام فخر الدين** على وقع أغنية فيروز «دبكة لبنان».

وحسب خبيرة الفولكلور الأميركية «كيرشن بلات غمبلت» فإنّ الدبكة التي يشاهدها الجمهور على المسرح هي أبعد ما تكون عن الواقع. فالجمهور سيشاهد فرقة من الشبان والفتيات، جميعهم في سنّ واحدة تقريبًا، راقصون محترفون، بعضلات مشدودة وأجساد رشيقة، يرتدون ملابس جميلة متشابهة، يقدّمون رقصة فيها الكثير من الكوريغرافيا والحركات الصعبة بدقّة بالغة. كما يبرز أمام الجمهور راقصون بحركات خاصة تسلّط عليهم الأضواء ترافقهم موسيقى جميلة، في حين يواصل الآخرون في الخلفية الرقصة أو الحركة الأساسية كلازمة، أو يصفّق الراقصون لمن يؤدي الرقصة الخاصة.

ويضيف محمد أبو سمرا أنّ ثمّة عددًا كبيرًا من الرياضيين المحترفين واساتذة الرياضة شاركوا في رقصات الرحابنة. كما ظهرت تنويعات وحركات لا علاقة لها بالرقص التعبيري أو بالدبكة، بل كانت عبارة عن حركات بهلوانية أو رياضية تثبت لياقة الراقص الجسدية ولا تقدّم فنًّا، اعتبرها الجمهور «نطًّا» (أي قفزًا رياضيًا بدون فن). وهي تشبه في ذلك مسرح «فريدريش بالاست» في برلين حيث تقدّم استعراضات عالمية خاصتها الكبرى هي كثرة القفزات البهلوانية الرائعة، وكذلك بعض الرقصات التي ترافق حفلات فريق «الجيش الأحمر» الموسيقي.

الفولكلور والآثار في خدمة المشروع الوطني

في العام 1955 أعلن رئيس الجمهورية آنذاك كميل شمعون أن «دور لبنان التاريخي منذ أقدم العصور، كان وما زال إلى اليوم وسيبقى كذلك في المستقبل، دورًا حضاريًّا وثقافيًّا»، وأنّه «عبر تنظيم مِهرجانات دولية في هياكل بعلبك المهيبة تقدّم خلالها أعمالاً درامية وموسيقى كلاسيكية نادرة الجمال والقوّة، يكون لبنان قد أخلص لتراثه ووعى هذا التراث»[1]. ومنذ ذلك الحين، أصبحت إقامة المهرجان الدولي في بعلبك «واجبًا مقدّسًا» للرئيس شمعون.

لم تكن المهرجانات التي انطلقت عام 1957 المرّة الأولى التي استُخدمت فيها قلعة بعلبك لأعمال فنيّة. إذ بعد عامين من ولادة لبنان الكبير، أي في عام 1922، عُرضت مسرحية فرنسية وسط آثار بعلبك وفّرت الاضاءة لها طائرات سلاح الجو الفرنسي التي حضرت وسلّطت أضواءها على المسرح. وحضر هذا العرض 400 شخصية لبنانية وقامت زوجة شارل دباس رئيس جمهورية لبنان الكبير أثناء الانتداب، وكانت فرنسية، بلعب دور رئيسي. فكان لافتًا أن تاريخ المهرجان بدأ مع الفرنسيين ومع نخبة بيروت المسيحية في لبنان الجديد.

وبعد 20 عامًا من هذا العرض وبعد أن نال لبنان استقلاله عام 1944، استُعملت بعلبك مرّة ثانية لعرض فني، هذه المرّة برعاية رئيس الجمهورية بشارة الخوري وعبر «الجمعية الوطنية لحفظ التراث اللبناني». وإذ يتوقّع المرء أن يكون مضمون العرض عام 1944 أكثر لبنانية ومحليّة من العام 1922، فهو لم يكن كذلك. إذ إنّ العمل الذي عُرض كان أيضًا مسرحية فرنسية كلاسيكية استُقدمت ملابسها من باريس، رافقتها موسيقى فرنسية، وتحت أضواء سلاح الجو الفرنسي. كما مَثّلتْ زوجة شارل دباس أيضًا دور البطولة برفقة ممثلين معظمهم لبناني.

أمّا كيف أمكن لجمعية تحفظ التراث اللبناني، عشيّة خصام مصيري بين لبنان وفرنسا حول سيادة لبنان والمصالح المشتركة، أن تقدّم عملاً كهذا، فذلك لأنّ المشرفين على الجمعية كانوا: ميشال شيحا، عضو سابق في الاتحاد اللبناني ومترجم كتاب يوسف السودا إلى الفرنسية، والشاعر سعيد عقل وفؤاد أفرام

(1) غسان تويني، مقدّمة، **بعلبك ايام المهرجان**، بيروت، دار النهار للنشر، 1994، ص xxii.

البستاني. وكان هؤلاء يعتبرون الارتباط الثقافي بفرنسا مهمًّا جدًّا للبنان، وكانت الرغبة بعلاقة مميّزة ومتواصلة مع فرنسا في صميم تفكير شيحا الذي أسّس عام 1921 حزب الترقّي، وهدفه من أجل تقدّم لبنان بمساعدة فرنسا. كما أنّ شيحا كان عضوًا في «نادي الفينيقيين الجدد» الذي كان محوره الشاعر شارل قرم صاحب مجلّة *La Revue Phénicienne* التي كانت تصدر بالفرنسية.

مِهرجانات بعلبك الدولية

عندما بدأ عقد الخمسينيّات اقترحت شركة فرنسية للمسرح في باريس أن تُعاد تجربة عرض مسرحي في بعلبك بتمويل فرنسي. ووجد الاقتراح آذانًا صاغية في بيروت. وفي العام التالي وفي مناسبة في قصر رئيس الجمهورية كميل شمعون دُعيت إليها نخبة من المجتمع البيروتي، جرى كلام على النشاطات التي أقيمت لغاية تاريخه في بعلبك، وأنّ الوقت قد حان لجعل هذه النشاطات عادة سنويّة مُنظّمة كتظاهرة ثقافية. وانبثق من هذا الحفل نقاش مستفيض فيما بعد، أدّى إلى تأسيس لجنة من سيّدات المجتمع برئاسة زوجة الرئيس زلفا شمعون (من العضوات إيميه كتّانة وسعاد نجار) لتنظيم نشاطات فنية للعام 1957. وتم الاتفاق أنّ على اللجنة أن تُقدّم خلال ستّة أشهر من تأسيسها برنامجًا يتضمّن مسرحية فرنسية وأخرى انكليزية وفرقة أوركسترا سيمفونية من ألمانيا. وأثبتت اللجنة فعاليتها عبر جدارة عضواتها من النساء في تنظيم أعمالها، وأيضًا في خلفية العضوات من العائلات الثرية التي ضَمِنَت دعمًا ماليًّا من القطاع الخاص.

وهكذا كان مشروع المهرجان الأول يسير نحو برنامج غربي كامل في صيف 1957.

ولكن ما كان معقولاً قبل سنوات أصبح مستحيلاً بعد عام 1955. ذلك أنّ الجو الثقافي والسياسي في بيروت لم يقتصر على المعجبين بفرنسا وبالثقافة الأوروبية، بل كان ثمّة حركة يسارية كبيرة وشارع إسلامي عريض، وشرارة عروبة تنطلق من مصر عبدالناصر، تدعمها محليًّا واجهة عريضة من المثقفين والشعراء والكتّاب. وهكذا عندما وقعت حرب السويس عام 1956 رأى القادة المسلمون في

بيروت أن موقف شمعون الموالي للغرب لم يكن مشرّفًا تجاه العدوان الثلاثي على مصر. كما أنّ شمعون دفع نحو الالتحاق بالأحلاف الغربية واتّهمه معارضوه أنّه زوّر الانتخابات لتأمين التجديد لعهده. هذه الظروف أثّرت في التحضيرات لانطلاقة مهرجانات بعلبك الدولية، ونبّهت إلى أنّ على النخبة الحاكمة أن تشارك المسلمين وشركاء الوطن الآخرين ليس فقط في تقاسم السلطة، بل أيضًا في التوجّه الثقافي الذي تريده للبنان وأي هويّة تسعى إليها للبلد.

من هنا برزت فكرة أن يتضمّن برنامج المهرجان عملاً فولكلوريًا محليًا وباللغة العربية، بدل البرنامج الذي اقتصر على مضمون فرنسي وغربي إجمالاً. وراقت هذه الإضافة لكثيرين من مثقفي القومية اللبنانية كسعيد عقل وفؤاد أفرام البستاني وآخرين، الذين كان بعضهم يعرف الفرنسية، ولكن كان خارج النواة الفرنكوفيلية. ذلك لأنّ الفِقْرة العربية في المهرجان ستكون رافعة للفولكلور اللبناني المحلي نحو العالمية. فآذن ذلك بدء النفوذ الرحباني في الثقافة اللبنانية والهوية اللبنانية.

اختصر مهرجان بعلبك وفيروز حضور لبنان الثقافي كل صيف منذ عام 1957 وحتى أوائل السبعينيّات. وأصبحت قلعة بعلبك رمزًا وطنيًا كبيرًا، ظهر رسمه على الليرة اللبنانية التي كانت بدورها عملة قويّة في الستينيّات والسبعينيّات.

ولم تكن العلاقة العضوية بين الثلاثي ـ إدارة المهرجان وقلعة بعلبك والرحابنة ـ تحصيل حاصل أو شأنًا عاديًا، ظهر فجأة، كما قد يتصوّر جيل اليوم. بل كانت نَتيجة عمل دقيق وتطوّر ديناميكي استغرق إعداده وتحقيقه عدّة عقود. لقد شاهد الجمهور على أدراج بعلبك عام 1957 عروضًا أوروبية ولبنانية على خلفية القلعة الرومانية، وهذا كان بالضبط الرمز الذي سعت إليه اللجنة والمجتمع الذي حضنها، وهنا نسجّل بعضًا من مسيرة المهرجان.

فقد كانت لجنة الفولكلور في المهرجان أمام معضلة إضافة فِقْرة فولكلورية لبنانية إلى البرنامج وهي تستعدّ لموسم 1957. ذلك أنّ الرقص الشعبي وحده لا يصنع فولكلورًا. وكان لا بدّ من قصّة وسيناريو وغناء وموسيقى ليكتمل المشهد الفولكلوري. ومن هنا تمّ الجمع بين الأخوين رحباني وفيروز من جهة، والأخوة

جرّار أصحاب الخبرة الروسية في الرقص، ليصبح الجميع فريقًا يقدّم الفِقْرة الفولكلورية في المهرجان تحت عنوان «الليالي اللبنانية».

ولم تكن العلاقة بين الرحابنة ولجنة المهرجان جيّدة، بل شابتها شكوك حول مضمون ما سيقدّمه الرحابنة ومدى تقبّل الجمهور المثقّف اللبناني والغربي له. فكانت فترة من الترقّب والحذر استمرّت حتى ليلة الافتتاح. فقد اعترضت عضوات اللجنة ليس فقط على الأخوين رحباني وفيروز بل على ما إذا كان مقبولاً من الأساس إضافة فقرة فولكلورية شعبية إلى مهرجان يجب أن يحتفظ بنكهته العالمية. وهو ما تكلّم عليه منصور الرحباني إلى الشاعر هنري زغيب، في حديث مستفيض ظهر على حَلَقات في مجلة **الوسط**[1].

يقول منصور رحباني إنّ لجنة المهرجان دعت الأخوين رحباني إلى اجتماع في ربيع 1957 في وقت كان الجميع يعلم أنّ المهرجان سيقتصر على أعمال أوروبية من مسرح وأوبرا ورقص باليه. ولكن زلفا شمعون كانت قد قرّرت إضافة فقرة «الليالي اللبنانية» إلى أعمال المهرجان. وكان الاجتماع مع سيدات اللجنة في مكتب وزير الداخلية حبيب أبو شهلا، حيث اتّضح أن عضوات اللجنة لم تكنّ متحمسات لفكرة زلفا شمعون، ولكنهن احترمن إرادتها وحضرن الاجتماع لرفع العتب، ولم يعرفن ماذا يمكن أن تكون عليه هذه الفقرة، التي يمكن أن تعكّر بنظرهن نجاح الفقرات الأوروبية. وبدأن بتحذير عاصي ومنصور من مغبّة إطالة الأغنيات العربية وعدم الدخول في الطرب، لأنّ جمهور المهرجان المعتاد الأعمالَ الأجنبية يأنف التطويل والطربية في الأغاني العربية. ويقول منصور لهنري زغيب: «طمأناهنّ أنّنا أساسًا ضد الأغاني الطويلة، وأنّ عليهن الانتظار ليشاهدن ما سنقدّمه في فقرة الليالي اللبنانية، قبل اصدار الأحكام المسبقة بنظراتهنّ المتكبّرة وتعجرفهنّ البورجوازي. ثم سألننا: ومن يُغنّي في هذه الفقرة؟ فقلنا فيروز. فصرخن وقلن: لا ابدًا إنّها ستغني وتطيل وتولول، ثم تبدأ بتمزيق المنديل في يدها. وفهمنا أنّهن لا يعرفن فيروز وما تغنّي فيروز. فكلّه عندهن غناء

(1) هنري زغيب، «حكاية الأخوين رحباني على لسان منصور رحباني»، مجلة **الوسط**، 15 و22 و29 تشرين الثاني 1993، و6 و13 و20 كانون الأول 1993، و3 كانون الثاني 1994.

عربي. ثم فرضن فريقًا علينا تمّ تكليفه مسبقًا دون علمنا. فرفضنا بتهذيبٍ هذا الإجراء، وقلنا لهنّ إنّ هذه الأمور هي من اختصاصنا.. وانتهى الاجتماع دون أن تتغيّر نظرتهن المتكبّرة التي يرى صاحبها أنّه دائمًا على حقّ، وأنّ كل من يحمل نظرة مختلفة هو على خطأ»[1].

هذا الصراع بين اللجنة والأخوين رحباني لم يقتصر على الأمور الشخصية، بل كان في جوهره صراعًا على ماذا سيكون عليه وجه لبنان الثقافي فيما بعد: ذلك المرتبط بأوروبا وحضارتها بشكل سافر، أم الذي سيستند إلى التراث اللبناني ويستعير أدوات الغرب في التعبير الفني.

وكانت النتيجة فيما بعد أنه لم يكن من داعٍ لقلق عضوات اللجنة، ذلك أنّ رؤية المهرجان، حسب كميل شمعون، يجب أن تكون مزيجًا من الأعمال العالمية وأخرى محلية تراثية لبنانية.

طبعًا كان عامل نهضة السياحة مهمًا لبعلبك وللبنان منذ ولادة لبنان الكبير. فسكان لبنان عرفوا منذ أجيال أنّ بلادهم جميلة لفتت أنظار الزائرين من أوروبا وبلاد العرب منذ قرون، لا بل قُل منذ نصوص **الكتاب المقدّس** التي اشارت إلى جمال لبنان. وكانت السياحة صناعة بدأت تنمو في أوروبا بشكل مُطّرد منذ بداية القرن التاسع عشر، ويزداد عدد الزائرين الغربيين إلى فلسطين ولبنان، سورية ومصر. وحتى منذ 1922 كانت حكومة دولة لبنان الكبير قد باشرت العمل برسم دخول لزيارة آثار بعلبك. وإذ كانت الصناعة السياحية هي من أهداف مهرجانات بعلبك، فإنَّ إشراف الرئيس شمعون وزوجته على الحدث كان إشارة إلى أنّ هدف المهرجان كان أبعد من الربح المادي. هذه المعادلة التي جمعت الموهبة المحليّة المتمثّلة بالرحابنة وثقافة عضوات اللجنة ومعرفتهن بالفن العالمي، كانت العامل الأبرز في سكب، ليس هُويّة لبنان فحسب بل خيارات لبنان الثقافية التي ميّزته من مصر بدءًا من العام الأول للمهرجانات.

في السنوات التالية تضمّن برنامج مهرجانات بعلبك أشهر الأسماء في عالم الفن، من أوركسترا نيويورك الفيلهارمونيكية عام 1959 إلى فرقة الباليه الملكية

(1) هنري زغيب، مقابلة مع منصور الرحباني في **مجلة الوسط**، الجزء الخامس 1993.

الانكليزية عامي 1961 و1964 وأوبرا باريس عام 1962 وباليه البولشوي الروسية وموسيقار الجاز الأميركي مايلز دايفيس عام 1971. كما قدّم المهرجان موريس بيجار وجان لوي بارو ومارغو فونتين وهربرت فون كارايان، وإيللا فيتزجرالد وديزي غيلسبي. حتى فاق مهرجان بعلبك أي مهرجان آخر في العالم العربي.

وإذ ثبُت أنّ استقدام الأعمال الأجنبية كان أسهل من تقديم أعمال لبنانية تربط حاضر لبنان بماضيه الفينيقي، كان مجمل ما قدّمه الرحابنة فولكلورًا محليًا عربيًا مطعّمًا بموسيقى أوروبا الشرقية. ومع ذلك أثبتت تجربة المهرجان أنّه لم يكن أفضل من الرحابنة في لبنان للمشاركة في الحدث السنوي وتمثيل لبنان. فوقع على عاتق الأخوين رحباني منذ المهرجان الأول مهمة نبش رؤية معيّنة للجانب الثقافي من «الفكرة اللبنانية» مع مجازفة طمس أي رؤية أو فكرة أخرى. إذ كان لبنان في مفترق طرق يجعل معه القول إنّه كان من الممكن أن تكون ثقافة لبنان غير ما نعرفها اليوم لو اختيرت رؤية أخرى، أو أنّ ظروفًا أخرى برزت لم تسمح بصعود الأخوين رحباني ولجنة مهرجانات بعلبك في أواسط الخمسينيّات.

وتبيّن أيضًا منذ البدء أنّ نجاح المهرجان برُمّته أو فشله كان متوقّفًا على الرحابنة. حيث فاق حضور «الليالي اللبنانية» حضور أيّ عمل عالمي. فكان رَيعُ العمل الفيروزي الرحباني يغطّي نفقات استقدام الفرق الأجنبية عبر السنين. وهذا يفسّر انقلاب موقف لجنة المهرجان رأسًا على عقب من الرحابنة، من الشك والتردّد إلى الايجابية والحماسة بعد السنة الأولى.

ولدعم البعد الايديولوجي للمهرجان عمدت اللجنة منذ ولادته وحتى اليوم إلى إصدار برنامج مفصّل في كتاب يتضمّن نصوصًا وآراء ذات قيمة أدبية لكبار كتّاب لبنان. وقد يتساءل المرء عن الحاجة إلى غير وريقة أو كتيّب لتعريف الجمهور بالبرنامج. ولكن هدف اللجنة اختلف هنا. فحيث كان ممكنًا حفظ الذاكرة الوطنية في مُتحف يزوره الناس مرارًا وتكرارًا، كانت هذه المهمّة أصعب في عمل فني مسرحي حيّ قد ينتهي مفعوله بانتهاء المهرجان. ولذلك كانت الحاجة ماسّة إلى تجسيد الخطاب العقائدي ومطامحه في كتاب للمهرجان كلّ عام. وعلى سبيل المثال صدر برنامج مهرجان بعلبك عام 1962 في كتاب بـ250

صفحة! وضمّ الكتاب مقـالات نقدية وفنية وأدبية تؤسّـس لديمومـة المهرجان والأبعاد الثقافية للحـدث، مضيفًا الكلمة المطبوعة والصـورة الجميلة على ورق كتاب أنيق يُضاف إلى مشهد العمل الفني نفسه.

حتى أنّ تاريخ المِهرجـان الذي أصدرته دار النهار عام 1994 يشـير إلى أنّ ظاهرة صدور كتاب عـن البرنامج كان يُعتبر حدثًا و«مِهرجانًـا» بحد ذاته. فننظر إلى مجموعـة الكتب السـنوية للمهرجان اليـوم ككتاب للذاكـرة، وكأنّه حفظ أسـطورة بعلبك الثقافية من الزوال»[1]. وإذ اسـتعرض الكتاب السنوي كل عام فقـرات المهرجان ومواعيدهـا في صفحات قليلة، اسـتغرقت بقيـة الصفحات مقالات عن «ثيمة» تتغيّر كل سـنة عن آثار لبنان أو هندسـته أو مسـرحه أو فنّه التشكيلي، الخ، بهدف تكبير المشهد الثقافي ليشمل كل لبنان. وإذ صعُب تقديم مضمون «فينيقي» في الليالي اللبنانية، عُوّض عنها بنصوص فرنسـية في الكتاب السنوي بأقلام ميشال شيحا وهكتور خلاط وغيرهما، يتحدّثون عن تراث فينيقيا والجبل الملهم مع بعض الإيحاءات بأنّ القرية هي في جبل لبنان وأنّ ناسها هم المسـيحيون، المتحدّرون من أصـل فينيقي، ونصوص عربية بقلـم كامل مروّة وخليل تقي الدين وفؤاد حداد وأنيـس فريحة، تتحدّث عن مهمة لبنان الحضارية والحنين إلى القرية وناسها. وكان معبد باخوس في بعلبك حيث قدّمت الأعمال، المعبّر الأكبر عن هذا الرابط مع التاريخ القديم، خاصة بعد نظريات عن أنّ أصل المعبد فينيقي. وينشـر كتاب المهرجان لوحات ليوسـف الحويّـك الذي يمثّل «التطلّع اللبناني إلـى مركز الفن، هناك على الجانب الآخـر من بحرنا» (أي في أوروبـا)، والذي أمضى فترة مـن حياته في روما وباريس يرسـم لوحات عارية وكان صديق جبران الحميم، ليعود أخيرًا إلى لبنان ويجد الإلهام.. في قريته، وفي فتاة القرية ويجد الأصل الفينيقي مع الشـاعر اللبناني شـارل قرم. فيرسـم مثلاً صورة امرأة تستند إلى صخرة، ونرى في المسـافة شجرة أرز؛ ومجموع الصورة هو مشهد أوروبي لولا الشجرة التي تشير إلى المحليّة.

(1) منسّى، مَي: «بعلبك.. مهرجان الأرض والإنسان»، في **بعلبك: ساعات المهرجان الغنية** (بالفرنسية بتحرير غسان تويني، بيروت، دار النهار، 1994. ص 10.

ويشير الناقد الانكليزي كرستوفر ستون إلى أنّ كتاب المهرجان السنوي للعام 1962 نشر نصًا كتبه رَحّالة انكليزي من القرن التاسع عشر عن بعلبك مترجمًا إلى اللغة الفرنسـية، وهو نص لا يشـير إلى سـكان منطقـة بعلبك المسـلمين. وأنّ المهرجان وكتابه هو كذلك، يقدّم نفسه، عبر النخبة المسيحية التي وراءه، جزءًا من مهمة لبنان الحضارية كجسر بين الشرق والغرب، وريث فينيقيا والتراث المسيحي في المشرق. فلا وجود للبنان المسـلم في نصوص كتاب المهرجان عام 1962 ولا في الأعمال التي تُقدّم على درج بعلبك، في بلد كانت نسـبة المسلمين فيه بدأت تفوق الخمسين بالمئة في الخمسينيّات من القرن العشرين. ويعطي كرستوفر ستون مثلاً مشـابهًا من الهند وأنّ نخبة الهند الهندوسـية صاغت منذ القرن التاسع عشر بمسـاعدة الانكليز، ثقافة وطنية هندية اقتصرت على التراث الهندوسي، وأهملت الهنود المسـلمين الذين شكّلوا ثلث عدد السـكان في بداية القرن العشرين، حتى أصبحت الهوية الهندية والقومية الهندية مقرونة بديانة الهندوسية وتراثها. وهذا لم يَرُق للمسلمين، وأدّى إلى تقسيم البلاد عندما غادر الانكليز[1].

ولكن الفـارق في تجربة لبنـان مقارنة بالهنـد أنّ صانعي ثقافـة الكيان من المسـيحيين ونخبتهم «المدينية» كانوا يدفعون إلى نهـج علماني في طرحهم ولم يغرقوا كثيرًا في الطروحات المذهبية. بل أنّ هؤلاء المسيحيين شاءوا قومية لبنانية وأمّة لبنانية مميّزة من محيطها، بصرف النظر عن الانتماء الديني للبنانيين.

وحتى يُوضع المهرجان وكتابه السـنوي ودور الرحابنة فيـه في قالَبِ الجدّية الذي يسـتحقونه، يجب الاعتراف بدور الرحابنة في تطوير عقيدة الفكرة اللبنانية الثقافية وهُويّة الشعب اللبناني، بمسيحييه ومسلميه. إذ بعكس رؤية اللجنة الأولى عام 1956 التي ثبُت قِصرُها، كانت مساهمة الرحابنة في المهرجان خطوة جبّارة في اسـتملاك التراث اللبناني المنثـور، وإعـادة صياغته في قالب حديـث وتقديمه بأسـلوب راقٍ لجمهور لبناني وأجنبي. وبالتالي اعتباره هُوية لأعلى ما وصل إليه لبنان من إبداع، يحتذى مثاله ويُقلّده كلُّ من شاء أن يقدّم عملاً لبنانيًا بعد ذلك.

(1) Christopher Stone, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairuz and Rahbani Nation*, London, Routledge, 2008, pp. 37-38.

لم تكن المساهمة الرحبانية في مِهرجانات بعلبك، التي عكست أيضًا آراء اللجنة، خيرًا خالصًا، بل تميّزت بالكثير من الخصوصية والغرضية واختيار أمكنة وشخصيات بعينها دون غيرها، وديكور ضيعة دون سواها. وهذه الخصوصية انتشرت من التراث والفن إلى الأدب والفكر والشعر، وإلى ظهور فئة مغرقة في لبنانيتها وتغنّيها بالتراث المحلي، وفئة أخرى ترى أنّها تنتمي إلى تراث لبنان، ولكنّ بعضًا من انتمائها كان أيضًا إلى فضاء عربي أوسع.

إضافة إلى أنّ كتاب المهرجان السنوي كان عادة باللغة الفرنسية، وجزء منه بالعربية، فإنّ إعلانات المهرجان أيضًا غلبت عليها اللغة الفرنسية، وهي عادة لبنانية مستمرّة إلى اليوم، تريد أن تقول إنّ ما يُقدّم هو عمل راقٍ. وحتى المَحال التجارية (كمحالّ الألبسة مثلاً) تقدّم إعلاناتها في الصحف والتلفزة بالفرنسية (تلاحظ هذه الاعلانات في صحف بيروت الصادرة باللغة العربية أيضًا). وهي رسالة مبطّنة من أصحاب الاعلان أنّ ما يُقدّم هو من طينة أخرى، وبمستوى أعلى من السائد، وأنّه موجّه إلى جمهور بعينه.

ولعل التوجّه الغربي، الأوروبي خاصة، في بيروت في الخمسينيّات والستينيّات كان الملهم والحافز لوجهة المسيرة الموسيقية للرحابنة وبالتالي للبنان. لقد اقترح المشرفون على مهرجانات بعلبك على الأخوين رحباني، أن يأتيا بعمل لا يُغرق في المحلّيّة بل يطعَّم بالأورَبة goût européen وبالجملة الموسيقية الغربية الحديثة. وإذ نجحت هذه المعادلة عام 1957 فإنّها وَسَمَتْ كل عمل رحباني فيما بعد. كان المطلوب إذًا عملاً فنيًا يواكب نهضة لبنان السياحية، فيَظهرُ أبطال العمل في ملابس فولكلورية، ويكون العمل بين الأوبرا والمسرح الكلامي. ولم يكن هذا غريبًا عن الموسيقى العربية، لأنّ الفيلم الغنائي العربي كان منتشرًا ومقبولاً، في حين أنّ الحوار الغنائي كان قد قدّمه عبد الوهاب سابقًا في **قيس وليلى**، **وأنطونيو وكليوبترا**، وأعمال سيّد درويش المسرحية. وكان الرحبانيان يعيان أنّ قسمًا كبيرًا من جمهور مهرجان بعلبك سيكون أجنبيًا، فيجب أن تكون موسيقاهما مطعّمة بالأفكار الأوروبية على أن تُبقي النكهة المحلية. فبدأت باكورة أعمال تشمل الحوار الغنائي والكلامي، والأغنية، تؤديها فيروز مع ايقاع الدبكة الشعبية، رمز فولكلور المشرق الراقص.

قبل مهرجانات بعلبك وصعود ظاهرة فيروز والأخوين رحباني الفولكلورية، لم يكن تراث جبل لبنان وأذواقه وقيَمه معروفة في بيروت والمناطق الأخرى، واقتصر عارفو هذا اللون في بيروت على الوافدين من الجبل. ومع ظهور أعمال فيروز والرحابنة بعد 1957 وإذاعتها المتكرّرة على الراديو، تحوّلت هذه «الأغنيات الجبلية» تدريجيًا واتّخذت النمط السائد الذي يعرفه المرء بأنّه الغناء اللبناني.

هذه البيئة الثقافية التي كانت تتصاعد وتنتشر كبقعة الزيت وتتّسع في لبنان الستينيّات، ويشعر بها القارئ عندما يتصفّح كتابًا سياحيًا عن لبنان صدر في الستينيّات باللغة الفرنسية بقلم الكاتبة أندريه شديد. في كتاب شديد لغة شعرية فرنسية وصور متعدّدة عن الآثار الفينيقية والرومانية وعن بيروت والناس في شوارعها وشكلهم الأوروبي، وعن مبدعي لبنان باللغة الفرنسية. إنّه لبنان الستينيّات في كتاب أندريه شديد، لبنان الذي ذهب مع حرب 1975، لبنان غريب، غربي برغم أنفه، وكأنّه إيطاليا أو مالطة أو إسبانيا، ولكن حتمًا ليس لبنان اليوم.

خلاصة

في المرحلة الممتدة من 1950 إلى 1970، استطاعت نخبة لبنانية، من سياسيين ومثقفين وفنانين وشعراء وموسيقيين، تأسيس شخصية ثقافية مميّزة للجمهورية اللبنانية، بخاصة أنّ أيّ بلد يُعرَف أول ما يُعرّف بثقافته وفنّه وبإبداع بنيه. وكانت مهرجانات بعلبك السّمة الأبرز لهذه الشخصية التي قدّمت فريق فيروز والأخوين رحباني، في فترة كان لبنان بحاجة ماسّة إلى تحديد هُويّته الوطنية الجامعة لأبنائه، ولَمّا يمضِ 10 سنوات على نيل استقلاله من فرنسا بعد. وحتّى أثناء الحروب وبعدها التي جرت منذ العام 1975، بقي تراث الرحابنة معرّفًا رئيسيًا للهويّة اللبنانية، واستمرّ قوّة توحيدية رئيسَة في لبنان وفي أوساط اللبنانيين في المهجر. ولقد قال بعض النقاد إنّ اختيار الرحابنة للضيعة اللبنانية الجبليّة أعطت لبنان صبغة محليّة مسيحية، ما ساهم في تعزيز الطائفية، وفي انقلاب قسم من المسلمين على هذا التراث وابتعادهم عنه. ولكن على الرغم من هذا الرأي، فإنّ الهوية اللبنانية التي وُلدت على أكتاف الرحابنة

صمدت وبقيت وبات الناس يقولون: «نحن لبنانيون» في بلد صحّت تسميته بأنّه «أُمّة الرحابنة». والدليل على صمود الهوية اللبنانية أثناء الحرب وبعدها، أنّ الناس كانت دائمًا تشتاق إلى ذلك الزمن الذي سبق الحرب، ولو بمسحة نوستالجية، وإلى ماضٍ جميل ملأه الرحابنة بالغناء والموسيقى والفولكلور، وكان لعبارة «أنا لبناني» طعم آخر ونكهة مختلفة.

نتابع في الفصل التالي بابًا آخر من الثقافة الشعبية، وهو المطبخ اللبناني الذي حفظه اللبنانيون منذ أقدم العصور جيلاً بعد جيل.

الفصل السابع

المطبخ

المطبخ اللبناني هو مكوّن أساس في أبواب الفنون اللبنانية، وقد انتشر في أنحاء المعمورة وباتت أطباقه ومازاته ومستحضراته معروفة في معظم لغات العالم. وبرغم صغر لبنان جغرافيًا وسكانيًا، فإنّ أيَّ مرجِع يبحث المطابخَ العالمية يخصّص فصلاً أو أكثر عن لبنان[1].

ولقد مرّ المطبخ في لبنان في عدّة مراحل حتى وصل إلى الغنى والتنوّع والإبداع الذي يتميّز به اليوم، وباتت اسماء بعض الأطباق الشهيرة في بلاد الشام، الحِمَّص والتبّولة والفلافل كلمات عالمية إلى جانب البيتزا والهمبرغر. وقد عمد بعض اللبنانيين إلى أرشفة وتدوين وتوثيق الوصفات وطرق التحضير وكأنّها قاموس أو موسوعة، تُبَشّر بفنٍ ثقافيّ لبنانيّ جديد.

ولعل باكورة أعمال هذا التوثيق وعلى نطاق واسع، كان صدور كتاب **ألف باء الطبخ** في بيروت لصدوف كمال، زوجة مؤسس دار العلم للملايين بهيج عثمان، وابنتها سيما عثمان، في السبعينيّات، ليصبح أكثر الكتب مبيعًا في لبنان وفي معارض الكتب. ثم تتالت كتب المطبخ على الظهور، فكان لصدوف كمال عشرون كتابًا آخر[2]. وكما في فرنسا حيث يقف العشّي (الطاهي) المبدع كفنان إلى جانب

(1) Harry Nickles, *La Cuisine du Moyen-Orient*, New York, Time Life International Nederland, 1969, pp. 8-20.

(2) صدر لصدوف كمال وهي فلسطينية الأصل أكثر من عشرين كتابًا في الطبخ، بعضها كعمل مشترك مع ابنتها سيما، عن دار العلم للملايين، أشهرها **ألف باء الطبخ الموسّع**، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، 1991، و**حلويات العالم في بيتك**. كما أصدر الشيف رمزي نديم شويري مجموعة كتب أبرزها **الشيف رمزي في عالم الصباح**، بيروت، أكاديميا وتيلفزيون المستقبل، 1998، و**من تراث لبنان: موسوعة شاملة عن المطبخ التراثي اللبناني**، نشر خاص، 2002. وللشيف أنطوان الحاج، **مأكول الهنا**، بيروت، مكتبة أنطوان هاشيت، 2014. وكذلك **وجبات أناهيد** لأناهيد دونيكيان، وكتاب نهاد عسيلي *La Cuisine familiale Libanaise*.

مصمّمي الأزياء العالميين ومبدعي الموسيقى والسينما والمسرح والأدب، إزدهرت البرامج التيلفزيونية عن المطبخ اللبناني حتى بات مقدّموها نجومًا كالفنانين والشعراء، ومنهم الشيف رمزي والشيف أنطوان وتاتا لطيفة.

ذلك أنّ المطبخ الأصيل هو جزء لا يتجزّأ من نهضة الأمم في كيفية معالجة الأغذية وطهيها وتقديمها وابتكار أفكار جديدة واقتباس مواد ووسائل تحضير من شعوب وحضارات مختلفة. ولقد اشتهرت بلاد الهند منذ آلاف السنين بالتوابل التي وجدت طريقها إلى أوروبا والمنطقة العربية عبر طريق الحرير وفي سفن تمخر في البحر الهندي ثم البحر العربي والخليج والبحر الأحمر لتجدها في أسواق مكة ودمشق وحلب حتى قبل ألفي سنة. حتى أنّ اسم الهند Bhārata أصبح مُترادفًا مع الاسم الشامل للتوابل «بهارات» ومنها poivre pepper pfeffer في اللغات الأوروبية. ولم يحصل تقدّم حضاري في أوروبا إلا اثناء الحروب الصليبية، واقتباس المطبخ اللبناني السوري في مستحضرات المطابخ الأوروبية، بدءًا بنهب الطليان 16 ألف رطلاً من التوابل من فلسطين وبيعها في أوروبا عام 1101.

المجاعة

في الذاكرة اللبنانية أوجاع عميقة عن «زمن القِلّي» (القلّة من قليل، أو الشحّ) سواءً في أحداث القرن التاسع عشر وحرب 1860 أو في الحرب العالمية الأولى وما جلبته من كوارث المجاعة والجراد والحصار. ولقد استمرّ الشحّ والقحط في الغذاء والمؤونة يضرب القرية اللبنانية حتى الخمسينيّات من القرن العشرين، وزخر الأدب اللبناني بصورٍ مؤلمة عن الجوع والعوَز في تلك الأيام من أوجاع جِبران خليل جِبران في زمن الحرب («مات أهلي») إلى رواية **الرغيف** لتوفيق يوسف عوّاد، إلى فيلم فيروز **سفر برلك**، وكتاب **اسمع يا رضا** لأنيس فريحة، نجد معاناة الناس في توفير لقمة العيش حاضرة في بلد اللبن والعسل.

أدّت الحرب العالمية الأولى إلى كوارث ديمغرافية عميقة قتلت ثلث سكان لبنان (حوالى 100 ألف)، وعلى سبيل المثال، كان في بلدة البترون قبل الحرب 5000 نسَمة بقي منهم 2000، وفي عبدلي كانوا ألفي نسَمة فأصبح سكانها لا

يزيدون عن 150 نسَمة بعد الحرب[1]. واستمرّت الكوارث حتى العام 1917، حيث توقفت فورًا المساعدات المالية والعينية من المهجر وتراجع عرض الموادّ الغذائية، وفرض الأتراك عملة ورقية لا قيمة لها وأخذوا من الناس الذهب والفضة، وصادروا الشبان للعمل في السخرة، وجرت اعدامات كثيرة بحق الوطنيين عامي 1915 و1916، وصادر الجيش التركي مؤن الأهالي ومواشيهم، فتناثرت جثث اللبنانيين في كل مكان وانتشر التيفوئيد والتيفوس والطاعون والملاريا واجتاح الجراد لبنان في نَيْسان 1915 وبقي يجوب الجبل لعدّة شهور فترك البلاد بلقعًا، واقفلت طريق البحر واحتجز الانكليز سفينة محملة بالأطعمة والملابس فأتلفوا ما حملته. وأخيرًا رفع الاتراك الحظر وسمحوا بدخول القمح إلى لبنان من سورية عام 1917 [2].

حتى بقي من سكان المتصرفية في نهاية الحرب 400 ألف نَسَمة، وانخفض عدد سكان بيروت من 136 ألف نسَمة عام 1908 إلى أقل من مئة ألف عام 1920.

طعام القرية اللبنانية

صوّر أنيس فريحة معاناة قريته في المتن في أثناء مجاعة الحرب: «في الربيع الباكر عندما أزهر الأقحوان واخضرّت شجرة التين وأورقت الدالية وفتح الورد والقرنفل في أحواض السطيحة، جاءنا غضب الله! جراد! جراد! ضباب أسود من جراد يصل إلى أعالي الجو حجب نور الشمس 15 يومًا.. أصبحت ضيعتنا قفرًا يابسًا أغبر اللون. قشرة الدالية والتينة أكلها الجراد فيبس الكرم وجف التين. وخلت الكواير من الزبيب والتين المطبّع والمشرّح. ورق الزيتون المرّ أكله الجراد فيبست أغصان الزيتون وقطعوها ولم تفرّخ إلا بعد سنة فجفّت خابية الزيت. أكل الجراد القمح والخُضَر فحزن الناس ووجموا وخافت الأمهات أن يجوع الأطفال... وجاء شهر أيلول شهر المونة فلم يضع أحد شيئًا في كواير العليّة... وجاء الخريف عبوسًا متجهّمًا وجاء الزمهرير عنيفًا وهبّت عواصف الثلج الهوجاء. كانوا يحفرون

(1) مسعود ضاهر، **تاريخ لبنان الاجتماعي**، ص20.

(2) لبيب عبد الساتر، **التاريخ المعاصر**، بيروت، دار المشرق، 1986، ص 11 ـ 12.

قبرًا كل أسبوع ثم كل يوم. ثم أصبحوا لا يذهبون إلى المقابر لينبشوا قبرًا بل صاروا يدفنون الموتى قريبًا من البيت أو في الجلّ في البورة تحت الزيتونة... الجوع شغلهم عن كل شيء... عساكر تسد المنافذ على لبنان.. واشتد الجوع فأكل الناس القشور والجذور، أكلوا الحشائش والأوراق والزهور، أكلوا الشعير الذي يجدونه في المد والمراح خلف البغل والحمار! الجوع كافر! الجوع مخيف على ربوع قريتنا ولم يعد للموت من معنى»[1].

في هذه الأجواء نفهم فقر القرية اللبنانية في النصف الأول من القرن العشرين ولكنّه فهمٌ مقيّدٌ بزمن الوفرة الذي نعيشه في القرن الحادي والعشرين، لأنّ القرية اللبنانية كانت تمّون نفسها بنفسها مهما كانت الظروف حتى قيل «فلاح مكفي سلطان مخفي». ومتى عرفنا طعام القرية اللبنانية أصابنا نوستالجيا تبعدنا عن مغريات المجتمع المدنيّ المعاصر: «كان أكلنا من تربة القرية الطيّبة. كان أكلنا خشنًا قويًّا كالوعر في القرية: البرغل والعدس والحِمّص والفاصوليا والبطاطا والزيتون. كانت فاكهتنا لذيذة الطعم غنيّة بالفيتامينات من نور الشمس ومن هواء القلع... كان يحلو لي الأكل في منابت الشيح عندما كنا نذهب لنجمع الشيح لدود القز، على صخور الوعر في كعب القلع وعندما كنا نجمع الزنابق والزمزريق والوزال لنجلّل بها نعش المسيح في الجمعة الحزينة... هناك كان للرغيف المرقوق وفيه مجدّرة وحبيبات زيتون طعم ونكهة».

المواسم: في القرية اللبنانية مواسم وأنواع الخُضَر والفاكهة تتوافَرُ في مواعيد محدّدة من السنة وليس مثل هذه الأيام إذ تتوافر في السوبر ماركت كل أيام السنة. وشهر أيلول هو شهر الحصاد والتموين، وهو أمير أشهر السنة في القرية اللبنانية: «في هذا الشهر تنشط القرية لتودّع الصيف وتستقبل الخريف. فيه يفكّر القرويون في المؤن الشتوية، ويسمونه شهر المونة. في أوائله يحلو العنب فيقطفونه ويصنعون منه الزبيب والدبس والنبيذ والخل. في أوائله يدْبَك التين الأبيض فيُشَحّ ويجفّف في الشمس ليُطبخ فيما بعد بالسكّر والدبس. وبيتُ الفلاح بدون تين مشرّح ومطبّع ليس بيتًا قرويًا لبنانيًا... في أيلول تنظّف الكواير لتخزّن الحبوب

(1) أنيس فريحة، **اسمع يا رضا**، ص 200 ـ 201.

بعد غسلها وتنقيتها: العدس، الحِمّص، الفاصوليا، اللوبياء. وفيه تُغسل الجرار والقوارير لخزن المخللات والمربيّات والمعقودات. وفي أواخر هذا الشهر تنزل في ساحة القرية قوافل المكارين والجمّالين من حوران والديماس فيَشْتَري قمحه مَن لم يستغلّ قمحًا... وشمسُ هذا الشهر حرارتها ممتازة لتصويل القمح وتجفيفه على السطح. ينقّى القمح على الطبلية ويخَزّن في الكوارة الكبيرة في العليّة ويُسلق منه مقدارٌ لصنع البرغل «عصب الحياة». وفي هذا الشهر تكثر الزبدة في ضَرْع البقرة، ذلك أنّ البقرة تأكل ورق التوت التشريني، فتزداد الكمية الدهنية في حليبها، ويكون الحليب ممتازًا لصنع الكشك. الفلاح اللبناني يعرف هذا فيقول لامرأته: بلّي كشك. واسبوع فرك الكشك على السطيحات اللبنانية يعدّ لطيف»[1].

البَنادورة التي تأكلها 365 مرّة في السنة إذا أردتَ، كنا نراها في أواخر شهر تموز... «خير السنة ورزق جديد».. وتيبس البنادورة في أواخر أيلول فنودّع البنادورة بحسرة وننتظر مقدمها في العام التالي... واللوبياء هذه الخضرة الميسورة في كل فصل من فصول السنة... كنّا لا نحلُم أن نراها في شباط الثلج. كانت اللوبياء تُطلّ علينا في منتصف تموز.. كان الذين عندهم عين ماء أو بئر ماء يزرعون لوبياء تشرونية. أمّا نحن الفقراء فكنّا نودّعها بحسرة في أواخر أيلول وننتظر مقدمها البعيد في العام التالي».

العنب والتين: «هذا العنب الذي نأكله في أواخر حَزيران ويمتدّ موسمه إلى أواخر شباط، كنا ننتظره 300 يوم من أيام السنة. وفي أواخر تموز نذهب إلى الكروم فنرفع الدوالي عن الأرض ونأخذ عناقيد الحصرم بأيدينا ونتقرّاها لنرى إذا كانت قد لوّحت.. طَولوا بالكم في أول آب، ادخل كرمك ولا تستهاب. «ونذهب إلى حقلة التين ونربط خيطًا أحمر في الغصن الذي فيه شنفوخة لنعود إليه ثانية وثالثة. كنا نفرح عند أكل أول تينة».

اللحم: «هذا اللحم الذي تأكلونه اليوم قرابة 600 مرّة في السنة ظهرًا أو عشية... كنا لا نَقْرُبُهُ إلا على المرافع ويوم اللحامة والأعياد والدعوات والأعراس... يوم اللحامة هو مرّة في السنة... في القرى لا يذبحون الذبائح كل

(1) نفس المصدر، ص 7 ـ 8.

يوم. كانوا يذبحون في الصيف عند مقدم المصطافين إلى القرية. أما أهل القرية فلا يأكلون اللحــم إلا قليلاً. ليس لأنّهــم لا يحبّون اللحم ولكن اللحــم غالي الثمن والزيت أرخص. فكان القرويون يعلفون خروفًا تعليفًا عنيفًا، ونســاء القرية يدخلن الطعام إلى فــم الخروف غصبًا. يســمّون هذا التعليــف تلقيمًا. وبعد أن يســمن الخروف ويكتنز لحمه ويسمك شــحمه يذبحونه في أوائل التشــارين عندما يبرد الطقس ويطيب الشواء. ويوم الذبح أو اللحامة يهيئون السكاكين والسفود والطبلية والملح والبهار وســطيلة لبن وبقية من رؤوس بنادورة. ثم يدعــون الأقربين إلى الترويقة معلاق مشوي، قصبة نيئة، والتحميضة لبن وسلطة بَنادورة.. والغداء لحم مشوي وفشّة مسلوقة وكبّة مقلية. ومساءً طحال مشوي، بيض غنم مقلي وقليل من القورما الطازة. كنّا نشــبع لحمًا. وفي اليوم التالي غمّة والغمّة وليمة وعيد.. وفي اليوم الثالث ترويقة هريســة (*مزيج من اللحم وفريك القمح الأخضر). ثم نصوم عن اللحم زمنًا إلــى أن تأتي المرافع أو إلى أن تبدأ مواســم الأعياد. فكان اللحم طعمًا ونكهة لأننا كنا نأكل عن جوع.

القورما: أتدري ما هــو الحرحوص؟ هو قطعــة اللحم الصغيرة فــي القورما... حجمها حجم البندقة الصغيرة أو الحمّصة الكبيرة. كانوا لا يطبخون لنا طعامًا بلحم. كانوا يطبخون لنا طعامًا بزيت ثم مرتين في الأســبوع بقورما. وكان للحرحوص في الطعام عرف علّمنا إياه الوالد. كان يقول إذا غمستم خبزكم في مقلى الكشك فليغمس كل واحد ناحيته فلا يتعدّى على ناحية أخيه. فإذا طلــع للواحد منكم حرحوص في خبزته كان ذاك من نصيبه... وكنّا نأكل من جاط كبير يوضع في وسط الطبلية.

السكّر: كان السكّر من أطايب الدنيا في طفولتنا... السكّر غالي الثمن ويجب حفظه تحت القفل! التين والزبيب والدبس للأولاد امّا الســكر فللقهوة والضيوف. إذا نســيت الماما الخزانة مفتوحة أو إذا عثرنا على المفتاح كنا نغزو علبة الســكر ونملأ جيوبنا ونذهب إلى الدوالي نقطف حصرمــًا ونفقأ الحصرمة ونعصرها فوق قطعة السكر... حلوى لذيذة.

العسل: لم يذق القرويون العسل إلا مرّة في السنة أو في السنتين. ويذكر أنيس فريحة أنّه خلال أكثر من 15 عامًا ذاق العسل مرتين:

«في قرية بعيدة في آخر المعمورة، في ســهل البقاع، قرية تختبئ عند ســفح لبنان الشرقي اسمها كفرزبد. هناك لي خالة... وكان زوجها يربّي النحل. وذات يوم أتت الخالة وجلبت لنا هدية عرانيس ذرة وقريشة وقرص عسل بشهده، وكان عيد! عسل بشهده! أذكر أني أكلت الشــمع أيضًا... ولجدّك بونجم صديق، شيخ درزي يربّي النحل. فــي الصيف يضع القِفران (*جمع قفر النحــل) في جبل المغيثة عند قمة جبل الكنيسة وفي الشتاء بين بساتين البردقان (*البرتقال) قرب جديدة المتن. وذات يوم جاءنا الشيخ زائرًا وماذا جلب لنا؟ قرص عسل بشهده! وكان عيد!... كنّا نأكل عن جوع مهما أكلنا كنّا نأكله بشهية ولذّة»[1].

جذور تاريخية للمطبخ اللبناني

يتشــارك لبنان في مطبخه مع دول المشرق القريبة ـ ســورية وفلسطين ـ منذ أقدم العصور، فهنا وُلدت أصنــاف الخبز العربي من الخبز العــادي إلى المرقوق وخبز التنّور حيث عثر علماء الآثار علــى أدوات تحضير الخبز في كهف في بلدة آريحا في فلسطين وفيها حبوب القمح يعود تاريخها إلى خمسة آلاف سنة. المطبخ اللبناني من أقدم المطابخ في العالم إلى جانب المطابخ الصينية والهندية وبلاد ما بين النهريــن. أخذ الكثير من حضــارات أخرى ولكنّه حافظ علــى هويته ونكهته وانســجام مائدته في موادها وتقديمهــا وطعمتها وتوابلها وفصولها. واســتعار من العالم العربي: من بلــدان الجزيرة العربية ومصر وبــلاد المغرب، ولكن أيضًا من بلاد فارس واليونان وأرمينيا وتركيا... وتميّز من الحضارات القديمة ومن المطابخ العربية الأخرى أنّه في الحِقبــة المعاصرة انتقل إلى العالميــة إلى جانب المطبخ الصيني والايطالي، من سنغفورة شرقًا إلى لوس أنجلس في أقصى الغرب.

والجذور المشــتركة التي تجمع المطبخ اللبناني إلى الــدول العربية الأخرى كثيرة، وتمتدّ من العمق العراقي إلى الجزيرة العربية ومصر ودول المغرب.

وقديمًــا كان غذاء العرب في الجزيــرة العربية يعتمد بشــكل رئيس على التمر والشــعير والحبوب والأرزّ واللحوم والحليب ومشــتقاته (اللبن والجبنة البيضاء).

(1) أنيس فريحة، اسمع يا رضا!، بيروت، دار المطبوعات المصورة، 1979، ص 128 ـ 135.

وكان لحم الضأن (الخروف) على رأس قائمة اللحـوم تليه الطيور وبعد ذلك لحوم الماعز والبقر والجمل، في حين دخلت الأسـماك مطبخ بلدان الجزيرة السـاحلية، اليمن والخليج والحجاز. وبعد انتشار الإسلام في القرن السابع بات فرضًا أن تكون اللحوم حلالاً واستُثنيَ منها لحم الخنزير الذي حرّم في الشريعة الإسلامية، برغم أنّ استهلاكه استمرّ في لبنان وخاصة في أصناف المرتديلا. ولتطييب الأطعمة استعمل العـرب النعناع والزعتـر وبعض التوابـل الخفيفة غيـر الحارة بما فيها السمسـم والزعفران saffron والكركم والثوم والكمّون cumin والقرفة والسماق sumac وخليط سُمِّيَ «بهارات» وهو اسم الهند بلغتها Baharat. ذلك أنّ التجارة بين الهند والجنوب العربي، ومن هناك عبر طرق القوافل إلى بلاد الشام ومِصر، تعود إلى آلاف السنين. ومن الشراب فضّل العرب الأصناف الساخنة على تلك الباردة، وخاصة القهوة. ومع الاستعمار البريطاني انتشر شرب الشاي، خاصة في مِصر والأردنّ. ذلك أنّ بريطانيا سيطرت على البلدان المنتجة للشاي في شبه القارة الهندية.

ومن الأجبان القروية الشـنكليش والحلّوم والقريشة وجبن العكاوي والكشك الذي يدخل في تحضير الحساء وقد يحضر كطبق مستقل مع البصل المقلي كصحن الحِمَّص بطحينة[1].

ومنذ العصور القديمـة ازدهرت في لبنان الكرمـي وصناعة النبيذ والعرق ومن هناك انتشرت هذه المشروبات الكحولية حول العالم بأسماءٍ مختلفة.

وينمو في لبنان والمشرق القمح والشعير والأرزّ والخُضَرُ الطازجة من الباذنجان والبامية والبطاطا والبندورة والحِمَّص والعدس. وبالنسبة إلى الحبوب فالعالم العربي ينقسم إلى منطقتين ـ منطقة الأرزّ ومنها لبنان ومصر، ومنطقة السّميد (أو الكُسكُس) ومنها المغرب والجزائر. فبلدان المشرق عامة تسـتهلك الأرزّ (خاصة طريقة تحضير الأرز المفلفل مع الشعيرية) وبلدان المغرب تستهلك السَّميد simolina. كما يستهلك القمح وخاصة في تحضير اصناف الخبز والبرغل في شتى الأطباق، إضافة إلى الفول

(1) Harry Nickles, *Middle Easter Cooking*, New York, Time Life Books, 1969, pp. 8-15.

والفاصولياء والحِمَّص والعدس. وفـي المطبخ اللبناني تُسـتعمل كل هذه الحبوب وحتى الكسكس يدخل في طبق يدعى «المغربية» مع الدجاج.

أمّا عن الخُضَر، فأهم أنواعها في تحضير السـلطة وصحـون الطبخ هي البنادورة والخيـار والباذنجان والكوسـى والباميـة والبصـل والبقدونس والكزبرة والسـبانخ والملوخية. ومن الفاكهة ثمّة عشَرة أنواع من الحمضيات وتدخل عصائرها في تحضير الطعام والحلويات. ويُضاف أيضًا الزيتون والتين والرمّان والتمر الذي شكّل على عدّة قرون الغذاء الأساس لشعوب الجزيرة العربية ويتناولونه اليوم مع القهوة المرّة. وتدخل المكسّرات المطبخ العربي وخاصة اللوز والفستق والصنوبر والفستق الحلبي والجوز.

وصل الباذنجان إلى لبنان والمشـرق فـي القرن الخامس الميـلادي من الهند وأصبح اساسيًا في مطابخ بلاد الشـام حتى فاق عدد طرق تحضيره المِئة، من مقلي ومطهي ويخنة ومسـقّعة ومتبّل ومحشـي وبزيت وبلحمة، الخ. حتى أنّ من تراث المطبخ سـورية ولبنان تطوير الباذنجـان الصغير الحجم والطويـل وابتكار وصفة المكدوس الشهيرة التي تحفظ الباذنجان المحشو بالجوز والثوم ومغمّس بالزيت[1].

ويستعمل العرب أمزجة التوابل في تحضير السـلطات وإعداد المرق للطبخ، بكثرة. والمرق هو مزيج يدخل فيـه عصير الحامض وزيـت الزيتون والبقدونس والثـوم ورُبّ البنادورة أو الطحينة. أمّا في السـلطة فعلى سـبيل المثال يمكن أن يدخل في صحن الفتّوش في بلاد الشـام أكثر من 15 صنفًا مـن الخُضَر الطازجة إضافة إلى الخبز والتوابل والزيـت والحبق وعصير الحامض. كما يُزيّن طبق اللبنة بعروق النعناع والبصل وقد يمـزج اللبن بالثوم لتناول الدجاج المشـويّ وكذلك إضافته إلى عدد من الأطباق والحلويات.

وبعكس المطابخ الأوروبية التي تسـعمل القرفة فـي الحلويات، فإنّ المطبخ اللبناني يسـتعملها في أطباق اللحوم من دجاج ومواشٍ، إضافة إلى اسـتعماله في حلو المغليّ وفي البقلاوة. وإلى جانب طبق المغليّ يتنـاول اللبنانيون طبق الأرزّ بالحليب والمفتقة البيروتية والمعجنات المحلاة المقلية على أنواعها التي تُحشـى بمزيج معجون من الفستق الحلبي والجوز وموادَّ أخرى.

(1) Harry Nickles, p. 14.

كما يستهلك اللبنانيون العصير الطازج بشكل كبير غير مُتوافِر في دول الغرب، بسبب المناخ الدافئ والحارِ الذي يتيح تَوافُرها بكميات كبيرة كالحُمضيّات في لبنان والجوافة والمانغا والفراولة وقصب السكر في مصر.

وإذ يشبه المطبخ اللبناني مطابخ المشرق العربي فإنّه يستعير أيضًا من المطابخ التركية واليونانية وعموم مطابخ البحر المتوسط لا سيما الايطالية، من حيث استعمال زيت الزيتون بكثرة والزعتر والثوم ومنتجات سواحل المتوسط من خُضَر وفاكهة. كما يتشارك مع الدول العربية المجاورة بصحون المازة والمتبلات والمحاشي والصحون الجانبية من فلافل وفول ولبنة والبابا غنّوج.

تقاليد المطبخ اللبناني وانتشارها

يقدّم المطبخ اللبناني أطباقًا مشوية ومطبوخة ومقلية أو بالفرن أو مطبّخة بزيت الزيتون sautée. ولا تُستعمل الزبدة والكريما كما في المطابخ الأوروبية إلا فيما ندر وفي بعض الحلويات، كما أنّ أنواع «الصوص» sauces وهي أساسية في المطابخ الأوروبية، غير موجودة في المطبخ اللبناني ويستعاض عنه بالمرق الذي يتأتّى من مزيج التوابل وآروما الخُضَر الطازجة واللحوم المستعملة في الوعاء والزيوت والسمن فينتج سائل لزج يسمونه في الغرب ستوك stock. وبدل اللحوم المحفوظة في أوروبا، يتناول اللبنانيون وسكان المشرق اللحمة النيئة الخالية من الدهن والعروق، وتتضمّن «الكبّة» والبسطرما الأرمنية. ويستعمل لحم الكبّة في إعداد أقراص الكبة المقلية والكبة بالصينية. ومن المحاشي يقدّم ورق العريش والكوسى والباذنجان والفليفلة، ويحشى بالأرز واللحم وأحيانًا بالخُضَر للنباتيين.

أمّا طبق القوزي فأصله من بلاد العرب، وهو عبارة عن صدر كبير يتوسطه خروف مشوي بعناية ولعدّة ساعات على طبق غني من الأرزّ بالسمن العربي وعدة كيلوات من المكسّرات المقلية، كاللوز والصنوبر وكميات من الخُضَر المشوية، وأحيانًا تضاف إلى الخروف بضع دجاجات مشوية. وهذا الطبق يسمونه «منسفًا» يتحلّق حوله عدد كبير من الضيوف ويتناولون الطعام أحيانًا باليد، وبعض الأحيان يضعون كميات صغيرة في طبق فردي. ولتسهيل مضغه يقدّم القوزي مع لبن الماعز

يقدمونه في أقداح متوسطة الحجم. وقد بدأ «المنسف» في أجواء قبلية وبدوية قبل الإسلام، وبات من أصناف شهر رمضان وعيد الفطر المفضلة، وفي أوساط العائلات الميسَّرة لمناسبات الزواج والولادة والأفراح.

لم يكن لأوروبا الغربية ثمّة مطبخ يذكر قبل الحملات الصليبية (1099 ـ 1303). فقد حكم الصليبيون ساحل المشرق (سورية ـ لبنان ـ فلسطين) لفترة مئتي عام، وسرعان ما تخلّوا، بعد سنوات من قدومهم واستقرارهم في ممالك المشرق، عن لباسهم وطعامهم وعاداتهم لمصلحة ألبسة المشرق الراقية في أقمشتها وأزيائها ولكن أيضًا لمصلحة المطبخ اللبناني السوري المنوّع والمتطوّر والذي تضمّن الحلويات والتوابل. ولم يجلب الصليبيون معهم من أوروبا شيئًا يذكر سوى الحروب والمجازر تاركين قلاعًا منتشرة في المشرق تذكّر ببطشهم وحروبهم. ولكنّهم نقلوا معهم حضارة كاملة من لبنان وسورية وفلسطين: حتى الفواكه والأطعمة المجفّفة والمطرزات والأقمشة والأدوية أخذوها من هذه البلاد، وأصبحت سلعًا معتادة في أوروبا، ونسي الناس هناك أنّها تدين برفاهيتها وغنى مطبخها وألبستها للمشرق.

وقبل هذه الاقتباسات وعمليات نقل المطبخ والأطعمة والأزياء، التي تمّت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، كانت أوروبا الغربية تستفيد من الممالك العربية في الأندلس وصِقِلّية حيث انتقلت منها إلى الداخل الأوروبي أنواع الفاكهة والخُضَر والحبوب التي جاءت من سورية ولبنان.

تذوق الأوروبيون الأطعمة المحلية في لبنان والمشرق وتنشّقوا العُطور وعرفوا التوابل وحواضر المطبخ من سمن وزبدة وقورمة وصلصات وكلها أصناف كانت مُتوافرة بكثرة في أسواق سورية ولبنان. فاللبن كان وصفة عمرها آلاف السنين من الحليب، ويمكن وضعه في كيس كتّان لصناعة اللبنة أو ترويبه بالماء والملح ليصبح «عيران» يطفئ الظمأ. ولم يكن اللبن معروفًا في أوروبا بعد، فنقله التجار الطليان والعائلات الصليبية إلى أوروبا ليصبح عنصرًا اساسيًا على مائدة المطابخ الأوروبية ثم الأميركية من بعدها. دون أن يذكر أحد أنّ اللبن جاء من لبنان والمشرق[1].

(1) Harry Nickles, *Middle Eastern Cooking*, p. 12.

وعندما هاجر اللبنانيون إلى العالم الجديد قبل مئة عام حملوا معهم أكياس الكتّان مبطّنة باللبن الجاف لاستعماله كخميرة لتحضير اللبن في البلاد الجديدة، فتبقى فيه نكهة الوطن الأم.

حتى أنّ إمبراطوريات تجارية كبرى نشأت في إيطاليا ـ خاصة جنوا والبندقية ـ لنقل السلع الغذائية من المشرق إلى أوروبا. لقد أخذ الأوروبيون معهم نباتات وشجيرات من السِّمْسِم sesame والخروب carob والزؤان والحمضيات وخاصة الليمون lemon (الحامض) والبِطّيخ والشمّام والبرقوق apricot والكراث shallots (مشتقة من بصل عسقلان ascalon في فلسطين). وكذلك الحلاوة (من جذر الحلاوة والطحينة) والتي تُعرف بهذا الاسم بكل لغات أوروبا (Halawa Halva Chalwa XALBA). وأصبحت هذه الأغذية أساسية في أوروبا حتى بات من الصعب إقناع البقّال البولندي الذي يبيع الحلاوة مثلاً أنّها جاءت من المشرق وليست دخيلة على بلاده. كما أخذ الأوروبيون من المشرق البخور والمتنشقات والعلك العربي من اليمن وداماسك روز damask rose Rosa Damascene لتحضير الشراب والأدوية والروائح العطرة التي كانت من اختصاص دمشق وزيوت العطور الوافدة من بلاد الفرس.

وكثرت اقتباسات أوروبا من المشرق من موادَّ محدّدة لاستعمالها في تحضير الأدوية كحجر الشب ونبتة صبر أيوب alum and aloes وهي موادّ بات لها ألف استعمال ولا تزال تتصدّر مستحضرات موادّ التجميل في الصيدليات في أوروبا والغرب (وللأسف يدفع اللبنانيون أسعارًا باهظة ثمن هذه الموادّ المحضّرة في أوروبا في عبوات وعلب جميلة، بينما هي مُتوافِرة في بلادهم، إمّا مجانًا لمن يقطفها أو من الدكاكين التي تبيع المواد الطبيعية في بيروت والمناطق).

وليس أنّ الأوروبيّين لم يعرفوا سحر المشرق وكنوزه ومطبخه قبل الحملات الصليبية، بل كانت تصلهم بعض هذه البضائع من التجّار في القرنين السابقين ولكن بعض السلع كالتوابل كان يباع في فرنسا وألمانيا وانكلترا بما يعادل وزنه من الذهب. ولذلك عندما غزت جيوش الصليبيين مدينة قيصرية في فلسطين عام 1101، قام تجّار جنوى الطليان بنهب 16 ألف ليبرة من التوابل والمواد الغذائية الأخرى من المدينة، ونقلوها على سفنهم لبيعها في أوروبا.

وحتى كبش القرنفل cloves والفلفل pepper والزنجبيل gingembre والتوابل التي تفحّ منها آروما شهية، لم تدخل إلى المطابخ الأوروبية قبل القرن الثانيَ عشر، بعدما وضع الصليبيون اليد على المشرق. ومنذ ذلك الوقت لا تكتمل أيّ مائدة محترمة في أوروبا بدون التوابل والمطيبّات المشرقية. وحتى الشراب الغازي الذي يقدّم هذه الأيام كشراب الكولا والبيبسي، فقد اخترعه العرب منذ القرن التاسع كدواء تدخله مواد معيّنة للصداع (وجع الرأس) ثم لأوجاع المعدة. فدخل هذا الشراب «دواء صداع soda» إلى أوروبا عبر الاندلس وأصبح اسمه اللاتيني sodanum من العربية suda'. وعاش هذا الاسم حتى اليوم في الولايات المتحدة الأميركية حيث بدأ كدواء لكل شيء (كما يُشاهد مرارًا في أفلام الكاوبوي) وباتت تسمى كل المرطبات الغازية كالبيبسي والكوكاكولا والسفن آب باسم صودا soda.

أما أهمّ سلعة غذائية نقلها الصليبيون من لبنان وسورية فكانت السكّر، التي حافظت على اسمها بكل اللغات الأوروبية بدون استثناء sugar sucre azucar zugar etc. إذ قبل الحروب الصليبية كان الأوروبيون يستعملون العسل لتحلية الأطعمة والحلويات والمشروبات الكحولية. حتى تعرّفوا قصبَ السكّر في المشرق حيث ينمو بغزارة ونقلوه. هذه السلعة بالذات هي التي أحدثت انقلابًا هامًّا في اقتصاديات أوروبا الغربية وحتى في حضارتها ومدنيتها لتنوّع استعمال السكر غير المحدود في آلاف الاستعمالات من المطبخ إلى الصيدلة والمستحضرات والمشروبات الكحولية وغير الكحولية. إضافة إلى ابتكارات الشرابات المحلاة بالسكر sugared syrups (من العربية sharab, also sorbet). واصناف المسكرات والشوكولا المحلّى والبون بون والكاتو. إذ لم يتذوّق اللسان الأوروبي سابقًا أطيب من المأكولات التي أصبح تحضيرها ممكنًا مع دخول السكر.

وفي الحِقْبة الصليبية نقل الأوروبيون طواحين الهواء من بلاد الشام وخاصة في هولندا وبلجيكا وشمال فرنسا، وكذلك الناعورة لجرّ المياه من الأنهر والتي ما زالت تُعرف باسم noria في أوروبا وتشاهد أقدمها في مدينة Bayreuth الألمانية التي تشبه نواعير حِمص في سورية، ونواعير الفراعنة في الفيوم في مصر.

وفي الملابس ومفروشات المنازل تسابق الأوروبيون على تقليد الذوق المشرقي ونقل ابتكارات وأزياء سورية ولبنان: في اللباس والسجاد والبساط والاقمشة من الموصلين والدمسق والأطلس والمخمل والحرير والساتان اللامع، وكذلك ديكورات للسرير لتغطيته وتزيينه بأنواع الستائر المعروفة باسم baldachin. وكما هي عطور باريس وأزياء ايطاليا وقُماش الجوخ من لندن ومانشستر في القرن العشرين فإنّ بضائع مماثلة من سورية ولبنان ومصر غزت أوروبا الغربية: من عدّة تواليت المرأة للزينة والتبريج والبودرة والكحل والمرآة. إذ كان العرب في بغداد قد اخترعوا مرآة من الزجاج المغلّف بورق معدني، ففضلّه الأوروبيون على قطعة الفولاذ المسطّحة التي كانت تستعملها النساء قبل الحروب الصليبية.

وضمن الأقمشة والمصنوعات المنزلية من المعادن والزجاج، نقل الأوروبيون من المشرق مواد الصباغة dyestuff والتلميع lacquers مثل القرص النيلي (الذي كان ولفترة أخيرة لا يزال يستعمل في غسل الملابس في المشرق) والليلكي lilac والقرمِزي carmine or crimson، والتي حافظت على اسمها العربي في اللغات الأوروبية.

وكذلك نقل الأوروبيون قُماش الخملة Camlet وهو من شعر الجمل camel hair، الذي صنعوا منه معاطف النساء ولقي شهرة وانتشارًا في الأوساط الارستوقراطية.

وعرفت أوروبا استعمال المسابح Rosary beads من المشرق، فكانت مفيدة لإسباغ شكل خارجي للتعبّد في الكنيسة الكاثوليكية، وخاصة في صلاة الأبانا. وأصبحت عادة منذ القرون الوسطى في أوروبا لدى الأثرياء شراء كمية من المسابح، وتوزيعها نذورًا هدايا على المؤمنين للتبرّك.

طعام المدينة اللبنانية

قبل عولمة وأمركة وجبات الطعام حول العالم من شبكات ماكدونالد وكنتكي تشيكن وستار باكس، إلخ، كان ثمّة ثقافة مطاعم لبنانية ومطبخ لبناني في بيروت الخمسينيّات والستينيّات. وكان بعض هذه المطاعم على رغم بساطته وضيق مِساحته واقتصار الـ menu على صنف واحد (سندويش فلافل أو صحن فول)، إلا أنّها اكتسبت شهرة وطنية عريضة، وأمّها الزُّبن من مناطق بعيدة. فيصرّ المواطن

على السفر إلى طرابلس لتناول حلاوة الجبن والكنافة الطرابلسية، والتوقّف في جبيل للبوظة والعصير، والتوجّه إلى مَحالّ الفلافل والشاورما والفول والحِمّص في ساحة البرج، ويشتري حلوى من عائلة السنيورة في صيدا. فمَحالُّ الحلويات المنتشرة في المدن اللبنانية الرئيسة لا تضاهيها ربما سوى أسواق دمشق وحلب بالنوعية والنكهة، وتفوق عمقًا إبداعيًا كل ما قدّمته الولايات المتحدة خلال مئتي عام من ولادتها عام 1776، حيث كان أفضل ما يتناوله الأميركي في بلاده وحتى خمسينيّات القرن الشعرين البوظة والمرطّبات.

كما تذكّر محمد سويد دور السينما القديمة في بيروت، أتحفنا الشيف رمزي شويري بعمل مشابه في مقدّمة جميلة عن مطاعم بيروت القديمة في كتابه التراثي من تراث لبنان. ويبرّر اقتصار اهتمامه على المطبخ اللبناني دون سواه في مطاعم العاصمة الكثيرة بقوله: «هذا ما جعلني لا أقف عند المطاعم القيّمة الرفيعة وبعضها ممتاز الأداء، التي قامت على إعداد مأكولات عائدة لمطابخ مختلفة أوروبية وآسيوية. وأتجاهل بالطبع الوجبات السريعة التي دخل نمطها بلدنا مؤخرًا، وأرى مراكزها تنمو فيه كالفطر. فهي غريبة عن عراقة مطبخنا، وليست من تراثنا بشيء»[1].

كان المطبخ اللبناني في مطاعم بيروت الستينيّات والسبعينيّات، سيّد المطابخ بدون منافس أو شريك، حتى بوجود مطاعم تقدّم الوجبات الفرنسية والايطالية والأميركية والصينية والهندية. فمن ساحة البرج ومطعم أبو عفيف للمشاوي والمازات والحِمّص بطحينة والشاورما، ودكان جبران للدجاج بالأرزّ والسمك وملحمة عون وفرن عميرة ومطعم العائلات (يحيى حسن) الصيفي للمشاوي وأصناف الكبب الحلبي، و«فول وحِمّص مرّوش» على شارع بيكو، ومطعم أبو عبد البيروتي في سوق الجميّل بصحنه اليومي وأطباقه اللبنانية وكان يقصِده التجار والزُّبن من سوق إيّاس وسوق سرسق سوق الطويلة. ومطعم العجمي في سوق الطويلة الذي ارتبط اسمه طويلاً بجريدة **النهار** لأنّ مكاتبها كانت تقع فوق المطعم مباشرة. وكان العجمي ملتقى المثقفين والصّحافيين في تلك الفترة، وخاصة في

(1) رمزي نديم شويري، الشيف رمزي من تراث لبنان: موسوعة شاملة عن المطبخ اللبناني التراثي، بيروت، طباعة خاصة، 2002، ص 13.

المساء بعد انتهاء عروض السينما والمسرح في وسط بيروت، حيث قدّم مجموعة كبيرة من المازات والأطباق اللبنانية الرئيسَة.

وبعد انتقال **النهار** إلى شارع الحمرا في رأس بيروت، افتتح في المبنى الذي احتلّته مطعم لبناني مشابه للعجمي اسمه مطعم البرمكي. وفي رأس بيروت اشتهر مطعم فيصل منذ الثلاثينيّات، وأصبح مطعم الجامعة الأميركية المفضّل لأكثر من خمسين عامًا. والمؤسف أنّ المطعم أقفل بعد الحرب ليظهر مكانه فرع لماكدونالدز. كما اشتهر مطعم جبران ومطعم أونكل سام ومطعم سقراط ثم فرع لمطعم مَرّوش. ومن هناك إلى الروشة على البحر حيث مطاعم كبرى مطعم دبيبو، ومطعم يلدزلار وهو فرع ضخم لمطعم العائلات في الصيفي، ومقهى نصر وغلاييني والجندول ومطعم Grotte aux pigeons. وهي كانت مطاعم كبرى لأنّها ابتكرت لائحة المازة العملاقة وغير المسبوقة، حيث كانت تَزينُ موائدها بأكثر من 50 صحنًا من المازات المختلفة بين البارد والسخن والسلطات ومنها 20 نوعًا، والمقبلات والمقالي والمعجنات والخُضر الطازجة والمقدّدات والمعلبات[1].

وكما في المطبخ التقليدي كذلك في فاكهة البحر، حيث اشتهر مطعم سمك «مقهى الحاج داود» في حيّ عين المريسة، وقدّم السمك المقلي مباشرة من شباك الصيادين أمامه، ومطعم أسماك بيت تويني بمازات بحرية وحنكليس بالطراطور.

وازدهرت في الماضي مَحالُ الفلافل الصغير في أطراف الساحة وشوارعها الفرعية نحو سوق سرسق أو ساحة الدباس وشارع الأمير بشير، وفلافل صهيون في أول طريق الشام، وفلافل المصري بجوار أبو عفيف وفلافل فريحة في أول شارع غورو. أمّا الدورة وبرج حمّود حيث الوجود الأرمني الكثيف، فقد ازدهرت مطاعم الأرمن والحلبيين كمطعم فريج للشاورما والسجق. وكذلك مَحالُ الفروج المشوي الشعبية التي امتدت إلى المناطق اللبنانية كافةً مع توافُر كميات تجارية من الدجاج في الخمسينيّات. فقد بدأ بوجبة «فروج على الفحم»، ولكنّ انتشاره ترافق مع ظهور الشوايات التجارية التي تتّسِع لعشَرة أو عشرين

(1) رمزي نديم شويري، ص 13.

فروجًا تعرض في الشارع أمام الزُبُن. فأصبح الفروج المشوي طعامًا شعبيًّا إلى جانب الفلافل وصحن الفول، بعدما اقتصر تناوله على الميسورين.

ومن الحلويات اشتهرت حلويات الصمدي للبقلاة وصدور المعمول والكنافة، التي أَلِفَها جميع اللبنانيين بفرعها الأقدم عند تقاطع شارع الأمير بشير مع ساحة البرج، وحلويات البحصلي جَنوب ساحة البرج التي قدّمت الحلويات العربية كالصمدي، وَزانَ جدارها بيت شعري لأحمد شوقي. ثم حلويات العريسي ودكان حلويات الشامي للعوامة والمعكرون والمشبّك والقطايف، وإلى جانبه دكان لبيع المرطّبات اللبنانية «كازوز جلّول» تُبرّد على ألواح الثلج، ثم محالُ البركه قرب سوق إيّاس التي اشتهرت بالمهلبية والرز بحليب والسحلب والمرطّبات وخاصة الجلّاب بالصنوبر.

وكما في بيروت كذلك أيضًا في طرابلس وصيدا حيث اشتهرت محالُ الحلويات كالحلّاب والعرجا في طرابلس والبابا والسنيورة في صيدا[1]. ومن المناظر الجميلة في تلك الأيام، حشود اللبنانيين أمام محالّ الحلويات، للمناسبات والأعياد كعيدي الميلاد ورأس السنة وعيد الغطاس وانتقال العذراء ورمضان وعيد الفطر وعيد الأضحى، حيث أكوام هائلة من المعمول والبقلاة والكلاج وزنود الست. فتخرج امرأة من هنا حاملة صندوقًا يحوي كيلوات من البقلاوة، ورجل من هناك يحمل ربطة فيها كيلوات من معمول المدّ والصفوف والنمّورة.

وقبل 1975، من أراد شراء الحلويات كان عليه أن يحضر بنفسه إلى وسط بيروت، إذ لم تكن ظاهرة افتتاح الفروع قد بدأت بعد. والمؤسف أنّ هذا التراث العظيم من المطاعم والدكاكين الأصيلة قد دمّرته حرب السنتين.

وعدا المطاعم والأفران ومحالّ الحلويات ودكاكين الفلافل والملحمات، ازدهرت أيضًا المقاهي التي هي استمرار لتراث بدأ في بغداد ودمشق والمَوْصِل وحلب قبل ألف عام. ففي شارع بيكو في بيروت اشتهر مقهى الأوتوماتيك بمواجهة بلدية بيروت، حيث قدّم للزُبُن إضافة إلى القهوة والشاي، المهلبية والأرز بالحليب والسحلب والقطايف بالقشطة والبوظة الشامية التي صنعها طانيوس ورد

(1) رمزي نديم شويري، ص 10.

في محلّه في الأشرفية وعُرفت باسمه «بوظة ورد» وبدأت ظاهرة «مقهى الرصيف» الباريسية café trottoir في بيروت في مطلع الستينيّات، حتى قبل انتشارها في أميركا الشمالية، مع الهورس شو في شارع الحمرا العصري والمودكا والموفنبك والستراند وكافيه دي باري، وكذلك مقهى «الدولتشي فيتا» ملتقى الشعراء والمنشقين العرب في الروشة إلى جانب مطعم يلدزلار الشهير بمطبخه اللبناني العريق.

كما أنّ وسط بيروت كان مركزًا هامًا لبيع الفاكهة والخُضَر والبقالة، من محالّ الحلبي في سوق الفرنج الراقية التي قدّمت أغذية أوروبية مستوردة، وكان زُبُنُها من الأغنياء، إلى «سوق النورية» الذي ضم عشر أسواق تقريبًا، منها سوق السمك وسوق الخُضَر وسوق اللحم وسوق الدجاج وسوق أبو النصر للتوابل والحبوب والمطيّبات. ويقول رمزي شويري إنّ سوق أبو النصر كان تراثي الطابع قبل أن تقضي عليه الحرب يشبه أسواق طرابلس وحلب القديمة[1].

وجبات الطعام

فضيلتان تميّزان المطبخ اللبناني هما الضيافة والكرم. وفكرة تناول الوجبة لا تقتصر على شخص واحد بل هي دومًا نشاط جماعي لأفراد العائلة والأصحاب، حيث يتناوبون في تقديم الطعام إلى بعضهم البعض وإطلاق عبارات المحبة والألفة. أمّا في المناسبات فتتحوّل وجبات الطعام إلى ولائم لافتة للنظر، حيث تُقدّم كميات كبيرة من اللحوم والأطباق التقليدية التي قد يصل عددها إلى خمسين طبقًا. ويلي ذلك كميّات تعيد فتح الشهية من الحلوى والفاكهة في صحون جميلة، مع كميّات من القهوة العربية.

وهناك نوعان من الوجبات في لبنان: الوجبات العادية اليومية ووجبات الصوم (رمضان لدى المسلمين ـ الإفطار والصحور ـ والصوم الكبير لدى المسيحيين وتدخل فيها أصناف القاطع).

أمّا الوجبات العادية فهي الفطور (أو «الترويقة») والغداء.

(1) رمزي نديم شويري، ص 11.

الفَطور «الترويقة»: تشمل الترويقة اللبنانية الفَطور السريع في المدن بفنجان قهوة وكرواسان في الشارع، أو سندويش جبنة ولبنة مع الشاي أو أنواع المناقيش التي توسّع انتشارها والتفنن في أصنافها في السنوات العشرين الأخيرة.

أما في المنازل وخاصة في أوساط العائلات فيتمّ تحضير «ترويقة» بشيء من التفاصيل والاعتناء. فيدخلها الحليب ومشتقاته من أجبان وألبان وقشطة ومربيّات من المنتجات اللبنانية والشاي والقهوة، وكذلك كميات من الخبز الإفرنجي والكعك الأرمني الذي يحب الأطفال غمسه في الشاي أو الحليب الساخن.

وعادة ما يحتلّ طبق اللبنة موقعًا رئيسًا على المائدة، ويزيّن بعروق النعناع ويغطى بزيت الزيتون ويؤكل مع الزيتون والبندورة والخيار. وقد تستعيض العائلة هذه الأطباق بتحضير المعجّنات الصباحية وخاصة مناقيش الصعتر والسفيحة البعلبكية أو اللحم بعجين، أو يشترونها جاهزة من فرن قريب. كما يفضّل البعض ممّن يعملون في أعمال يدوية متعبة تتطلّب جهدًا جسديًا كبيرًا، أن يتناولوا فَطورًا دسمًا جدًّا وسخيًّا بالسعرات الحرارية، فيشترون صدر الكنافة بالجبن وأحيانًا كنافة داخل الكعك الطري المدوّر والمغمّس بطبقة سائلة من القَطر السكري. أو يشترون الفول المدمّس أو السودة النيّة (كبد الخروف) ويتناولونها مع خبز سميك وصغير مع توابل وقطع من دهن الخروف. وقد يتناول البعض فَطورًا مميّزًا إذا كانوا خارج المنزل وبصحبة أصدقاء. فيقصِدون المطاعم وخاصة تلك الشعبية التي تقدّم فتّة مقادم وفتة حمّص ولبن وصحون الفول المدمّس والبليلة والمسبّحة المطهية بزيت الزيتون والثوم وعصير الحامض، مع مازات يطغى عليها الخضر الطازج وينهونها بصحن صغير من الدبس المخلوط بالطحينة.

أمّا في ماضي القرية اللبنانية فكان الفَطور بسيطًا ومتقشفًا: «ترويقة ـ ما الترويقة؟ هذا كلام فارغ! نذهب إلى معجن الخبز المرقوق ونستلّ رغيفًا مرقوقًا من كعب العجين ونسأل الوالدة: بِشو منِدهنو؟ وتقول: يا ابني شوفوا شو في بالقفص. لبنة، جبنة، مكبوسة، دبس، ربّ البندورة، تين مطبوخ. متل ما فيه كلوا وحلّوا عني! وهكذا نلف عروسةً بما تيسّر من إدام وننزل»[1].

(1) أنيس فريحة، **اسمع يا رضا!**، ص 155 ـ 156.

الغداء: يختلف لبنان عن دول الغـرب أنّ الغداء هو أهم وجبات اليوم، وليس طعامًا سـريعًا يلتهمه المرء في فرصة قصيرة قد تكون ثلاثين دقيقة اثناء سـاعات العمل، وعادة ما تكون في الغرب عند الثانيةَ عشرةَ ظهرًا.

فاللبناني ـ وبفضل الفَطور الغني بالسـعرات ـ قد يصبر حتى الساعات الأولى من بعد الظهر، ثم يتناول الوجبة اليوميـة الكبرى وهي عادة من الثانية إلى الرابعة بعد الظهر. وفي معظم الأحيان يكون تناول الغداء شأنًا عائليًا في البيت، ولكن في بيروت تكون معظم لقاءات الغداء فـي المطاعم. ويمكن توقّع معظم أطباق الغداء الرئيسَة التي لا تتغيّر كثيرًا، غير أنّ الخيال واسـع وخصب للأطباق الجانبية التي تقدّم كمقبلات ومازات، وهذه لا حصر لعددها واحتمالاتها. وعادة ما يكون الطبق الرئيس قطعًا من اللحم أو السـمك أو الدجاج محضّرة ومتبّلة بعناية فائقة ومطيّبة، ومعها الخبز العربي السـاخن والخضر المشـوية. وقد تُطبـخ اللحوم مع الخضر بالمرق وتُقدّم مـع الأرزّ المفلفل pilaf. كمـا تُقدّم معها أطباق السـلطة بأنواعها (التبولـة وخيار بلبن والفتّوش وخيـار وبنادورة وخس، الـخ) والحِمّص بطحينة ومقانق مقلية وكبة نية وأقراص كبة وكبيس خيار ومكـدوس باذنجان وبابا غنوج (باذنجان متبّل) وفطر مقلي وكبيس لفـت وزيتون على أنواعه والمجدّرة مع الأرز أو البرغل أو الممروتـة. وتؤكل الأطباق بالخبز اللبنانـي بلقمات صغيرة حتى لو كانت مازات الحِمّص المتبّل، وتستعمل الشوكة والملعقة لتناول السلطة واصناف أخـرى. أمّا من هم على عجلة أو خـارج المنزل، فيتناولون سندويشـات الفلافل والشاورما بالخبز اللبناني، إضافة إلى المعجّنات واصناف المناقيش.

ولا يقدّم الشراب في أثناء تناول الغداء لانّه يعرقل عملية الهضم. اما متى حان تناول المشروبات فمعظم الناس يشربون القهوة بعد الغداء وفي القرى قد يشربون المتّي بالقرعة والشلمون، أو الشاي والبابونج والزهورات. ومن المرطّبات الصيفية التقليدية منقوعـات الجلاب (منقوع الزبيب أو البلح) والعرقسـوس والتمرهندي والتوت والعصير. ولكن من مساوئ ربع القرن الأخير أنّ اللبنانيين أخذوا يشربون المرطّبات الغازية بكثرة (ويختصرون أنواع هذه المشروبات باسم «بيبسي») وحتى في أثناء تناول الطعام. وهي مضرّة بالصحة إضافة إلى غناها بالسـعرات الحرارية

وتعكيرهـا للهضم. كمـا دأبوا على شـرب العصائـر الاصطناعية يشـترونها من السوبرماركت ـ وتسّمى «كوكتيل» كوسيلة تسـويقية لتقريبها من عصير الكوكتيل الطازج الذي يباع أيضًا في لبنان. ولكن «الكوكتيل» الصناعي من السـوبر ماركت يستعمل السكر أو السكرين بكثرة لحفظه مدّة طويلة على الرف، وموادَّ غير طبيعية كثيرة لتقليد الطعم.

العشـاء: لم تكن توجد وجبة عشـاء بالمعنـى الكامل في المطبـخ اللبناني التقليدي. بل اقتصر طعام المسـاء على snack أي قليل من الطعام كالدبس والجبنة والزيتون والخبـز المرقوق. ولكن عادات اللبنانيين تبدّلت كثيرًا مع طغيان سـلوك المدينة، وأصبح العشاء رغمًا عن الناس من الوجبات التي انتشرت حتى في أوساط سكان القرى. واسباب ذلك متعدّدة، منها ظاهرة السهر في المربعات الليلية، وتناول الطعام في وقت متأخّر قد يتجاوز منتصف الليل، وهو نوع من النشـاط الاجتماعي الآخذ بالتمدّد وشـديد الوطأة على ميزانية الأسـر، لما يرافقه من حلقات ترفيهية وموسـيقى حيّة ورقص وغناء. ومن الأسـباب أيضًا عمل الكثرين لساعات طويلة وفي مهنٍ لا تسـمح بغداء حقيقي بعد الظهـر، فتنتقل وجبة الغداء الرئيسَـة التي وصفناها أعلاه إلى وقت لاحق وخاصة بعد الثامنة مسـاءً. أما السـبب الثالث فهو إقامة الولائم وحفلات التكريم التي عادة ما تتِمّ في وقت متأخر (بعد التاسعة مساءً) ويؤمها السياسيون وشخصيات المجتمع والوجهاء. كما أنّ بعض العائلات ابتعدت عن دعوات الغداء، وأخذت تمارس بدعة دعوة العشاء المفصّل والطويل.

أمّا في القرية القديمة، وهي أساس الطعام اللبناني، فكان يحلو للأُسَر في أيام الربيع والصيف وأوائل الخريف الصعود إلى سطح البيت في آخر النهار وتناول ما تيسّـر من الطعام. فيصعد الأب إلى السطح لقيلولة قصيرة ثم يبدأ فترة سهر وسمر وليس عشاءً فعلاً. فينادي زوجته: طلّعي العشـا يا مرة! طلّعوا سلّة العنب والتين! طلعوا سهروا معي يا ولاد! فكنا نصعد ومعنا العشـاء وابريق وسلة العنب والتين. ومهما كان على الطبلية من طعام، فإنّه كان على السطح طعامًا شهيًّا».

إفطار رمضان والصوم الكبير: يتناول المسلمون في لبنان وجبتا إفطار في اليوم خلال شـهر رمضان (شـهر قمري)، وهو الإفطار الكبير (ويدعى أيضًا «الفطور»)

ويؤكل بعد مغيب الشمس، وينتهي عندها يوم الصيام. ويبدأ تقليديًا بتناول حبة من التمر تليها شورباء خاصة برمضان (عدس بحامض وسلق، وممروتة عدس بكريات الكفتة وحساء مرق الدجاج) وسلطات خاصة أيضًا وأهمّها الفتوش وكذلك صحون الفريكة. امّا الطبق الرئيس فهو كوجبة الغداء العادية من اللحوم والخضر وقد تغلب عليه نسبة اللحوم.

أمّا الإفطار الصغير ويدعى «السحور» فهو وجبة عند الفجر وتساعد على مشقة يوم آخر من الصيـام، وتقتصر على مائـدة خفيفة من الأجبان والألبان والشـاي، وتبتعد عن الأصناف الدسـمة المعتادة في الإفطـار العادي الـذي يتناوله الناس صباحًا بقية أيّام السنة، والتي سبقت الإشارة إليها.

خلاصة

المطبخ اللبناني عريق وقديم تعود جذوره إلى الوراء آلاف السنين، ومصادره الأساسية هي مطبخ بلاد الشـام، ثم تأثّره بمطابخ بلاد الإغريق والفرس. ومن كل هذا التراث المطبخي والاسـتعارات يمكننا الكلام اليوم علـى مطبخ لبناني مميّز ومعروف في أصقاع الأرض، من طوكيو في أقصى الشرق إلى سان فرنسيسكو في أقصى الغرب. وبرغم التراث العظيم الذي ورثه المطبخ اللبناني، إلا أنّ نهضة هذا المطبخ تأخّرت كثيرًا عن أبواب الثقافة الأخرى بسبب الأزَمات المتتالية والحروب وخاصة المجاعة والحصار والجراد في الحـرب العالمية الأولى. ثم بدأ اللبنانيون يعملون على نبش ثقافتهم المطبخية وتطويرها مع الاستقلال.

الفصل الثامن

الموسيقى والغناء

نهضة لبنان الموسيقية

عندما ابتدأت بيروت مسيرتها الموسسيقية عام 1950، كانت القاهرة قد قطعت شـوطًا عمره 30 عامًا في اللحن والكلمة والأسـلوب. وكان من الأسهل أن تقلّد بيروت القاهرة فتصبح تابعة لها، وتبقى القاهرة عاصمة ثقافية موسيقية وحيدة لكل العرب. وكاد هذا يحصُل، إذ إنّ كثيرين من فناني سـورية ولبنان ذهبوا إلى القاهرة وانتسبوا إلى مسيرتها، ومنهم فريد الأطرش وشقيقته اسمهان وفايزة أحمد وصباح (جانيت فغالي) ونجاح سلام وسعاد محمد.

وأكّد هذا المنحى ظهور عدد من الفنانين في لبنـان يؤدّون الغناء على الطراز المصري، وحتى فيروز في بداياتها غنّت أعمالاً بأسـلوب «ليالي القاهرة». ولكن حصل شـيئان في لبنان الخمسـينيّات، خلقا ظروفًا مؤاتية لولادة نهضة موسـيقية مختلفة عن مِصر، وإن من الجذور المشـرقية نَفْسِـها. الأول هـو اهتمام الإذاعة اللبنانية برئاسة الموسيقار حليم الرومي بالثقافة الموسيقية، وتوظيف طاقات مثقفة ومتعلمة في نشـاطات الإذاعة منـذ نهاية الأربعينيّات. والشـيء الثاني هو إطلاق مِهرجانات بعلبك الدولية عام 1957 كما سبق شرحه، التي سمحت بخروج طاقات الابداع الرحبانية واللبنانية عامة إلى المستوى الدولي، إلى جانب عروض فنية من أوروبا ودول أخرى.

لقد افتتحت إذاعة لبنان أبوابها عام 1937 في ظل الانتداب الفرنسـي، فكانت أوّل كلمـة تُذاع عبر الأثير من بيـروت هي Ici Liban. وكان اسـم الاذاعة «Radio Orient». كما افتتحت في دمشـق إذاعة مماثلة. وبقيت إذاعة لبنان «راديو أوريان» تحت سيطرة الفرنسـيين وثقافتهم حتى 1946، عندما غادر الجيش الفرنسي لبنان،

فغيّرت الحكومة اللبنانية اسمها وأصبحت «إذاعة لبنان من بيروت» في استوديوهاتها في محلّة الصنائع. أمّا مهرجانات بعلبك الدولية فقد بدأ العمل عليها عام 1955، وأُطلق أول مهرجان بمشاركة فيروز والأخوين رحباني عام 1957.

المدرسة الرحبانية

الرحابنة هم منصور (1925 ـ 2008) وعاصي الرحباني (1923 ـ 1986) وفيروز (زوجة عاصي، نهاد حدّاد، وُلدت في تشرين الثاني 1935، في بيروت والتقت عاصي الرحباني، الموسيقار المبتدئ، ابن العائلة الأورثوذكسية من أنطلياس، عام 1952 وتزوجا عام 1955)، ورابعهما هو زياد، ابن عاصي وفيروز (وُلد عام 1956)[1]. ولن يجد مراقب المشهد الثقافي اللبناني مجموعة أفراد من عائلة واحدة، قدّمت للبنان ما قدّمه الرحابنة خلال عقود من آلاف المؤلّفات الموسيقية، منها خمسة آلاف أغنية وعشرون عملاً مسرحيًا غنائيًا.

أعطت «المؤسّسة الرحبانية»، إنْ صحّ التعبير، لبنان ما أعطاه عبدالوهاب وأمّ كلثوم لمصر وحتى أكثر. لقد بدأت القاهرة باكرًا في النهضة والتجديد في الموسيقى والغناء، وخاصة منذ 1920، فاحتلت المكانة الأولى في الأغنية العربية المعاصرة. ثم قامت بيروت عاصمة عربية ثانية للموسيقى، وكان ظهورها استثنائيًا، فهو وإن تأخّر حتى 1950 إلا أنّ بيروت متى انطلقت اتَّخذت شخصية مميّزة سايرت في موسيقاها العربية الموجة الثقافية الغربية التي اجتاحتها في تلك الفترة، واستمرّت الثورة الرحبانية في الموسيقى حتى السبعينيّات.

وبات المبدعون من سورية وفلسطين والأردنّ والعراق يأتون إلى لبنان للمساهمة في نهضته الموسيقية الشعبية، وأصبح قبلتهم المفضّلة. وإذ اقتبس

(1) لعاصي ومنصور أخ أصغر هو إلياس الرحباني، وله ابنان غسان وجاد، كما أنّ لمنصور ثلاثة أبناء هم أسامة ومروان وغدي. وهؤلاء جميعًا عملوا في الفن ولكنّهم كانوا خارج سياق الأخوين عاصي ومنصور، الفريق المؤسِس الذي انطلق في الخمسينيّات. وبرز من فريق الأخوين رحباني زياد بن عاصي وفيروز، الذي تابع العمل الموسيقي المبدع على مستوى عالٍ وتعاون عن كثب مع فيروز، كما كان نقطة بارزة في المسرح اللبناني في السبعينيّات.

الرحابنة من النتاج المصري مِن أعمال سيّد درويش وعبدالوهاب وأم كلثوم وأسمهان وهذا يبدو واضحًا في أعمال فيروز الأولى ـ إلا أنّهم خرجوا بنكهة خاصة في منتصف الخمسينيّات معتمدين أساسًا على اقتباسات من الفولكلور الأوروبي الشرقي والروسي واللحن البيزنطي والجُمل اللحنية الصغيرة من عامة الشعب في لبنان وسورية وفلسطين.

وبينما اتجّهت نتاجات مصر نحو الطرب والأعمال الغنائية والموسيقية والفيلم الغنائي، طغى الفولكلور والمسرح على العمل الرحباني منذ 1957. وباتت المدرسة الرحبانية أساس سائر الأعمال التي ظهرت في لبنان وسورية والأردنّ وفلسطين فيما بعد، باستثناءات تراثية كالانشاد الديني في دمشق وحلب والقدود الحلبية.

كانت موهبة فيروز بارزة منذ طفولتها حيث حقّقت شهرة في مدرستها. ثم اكتشفها الأخوان فليفل اللذان لحّنا النشيد الوطني اللبناني («كلّنا للوطن»)، ودعاها أحدهما إلى الالتحاق بالمعهد الموسيقي اللبناني حيث تعلّمت الغناء والنوتة، فانضمّت إلى فرقة فليفل.

وفي الخامسةَ عشرةَ من عمرها قدّمها الأخوان فليفل إلى لجنة الاستماع في الإذاعة اللبنانية. وكان ذلك في شباط 1950 عندما جاءت فيروز إلى دار الإذاعة في حيّ الصنائع في بيروت، قادمة سيرًا على الأقدام من منزلها في حيّ زقاق البلاط القريب. وكان اسمها نهاد حدّاد، فقُبلت وعملت في كورس الإذاعة. ثم واكبها حليم الرومي الذي كان أستاذًا في الموسيقى وأعجبه صوتها، وقدّم لها ألحانًا واقترح أن يكون اسمها فيروز، وهذا أصبح اسمها الفني في الإذاعة. وكان حليم الرومي ملحّنًا جاء من فلسطين وأصبح رئيسًا لقسم الموسيقى في الإذاعة. وهو تعهّد فيروز لما رآه في موهبتها وقوّة صوتها. وخلال شهرين من التحاقها بكورس الإذاعة، كانت فيروز تغنّي من ألحان الرومي وصدرت أولى ألبوماتها عام 1952 من شركة بيضافون.

في نهاية الأربعينيّات كان عاصي ومنصور الرحباني قد بَدَأا المشاركة جزئيًا في إذاعة لبنان خارج دوام عملهما كشرطيين. ثم تفرّغ عاصي للعمل في الإذاعة عام 1949 وتبعه منصور عام 1953. وفي العام 1952، طلب حليم الرومي من عاصي الذي كان عازفًا في فرقة الإذاعة أن يلحّن بعض الأغنيات الحديثة لفيروز

التي كانت في الثامنةَ عشــرةَ من عمرها. وهكذا التقت فيروز عاصي الذي كان في حينها يهوى الموسيقى والألحان ويتابع النتاجات الموسيقية ويستمع إلى أساطين من أوروبا وإلى أعمال سيّد درويش ومحمد عبدالوهاب وغيرهما من مصر.

في الســنوات المبكرة لم يحظ الرحبانيان وفيروز شــهرة في لبنان. حتى أنّ استطلاعًا للرأي عن رغبات المســتمعين نُشــر عام 1951 بيّن أنّ الأغنية المصرية كانت الأكثر انتشارًا وشعبية في لبنان، فلم يظهر اسم فيروز أو الرحبانيين في لائحة الأسماء الأكثر شهرة. إذ إنّ اللائحة تضمّنت إمّا مصريين أو لبنانيين يغنّون باللهجة المصرية. وقد يعود سبب هذا الغياب إلى محاولات الرحابنة سلوك نهج موسيقي لبناني مســتقل بدا غريبًا لمزاج الجمهور في تلك الفترة، رغم أن الأخوين رحباني لم يكونا بعيدين عن أجواء الموسيقى العربية الحديثة في مصر كما سنرى.

وكان عاصي ومنصور يتابعان الفولكلور الشــعبي في لبنان والدول المجاورة من زجل وعتابــا ومواويــل، ويدوّنانها بانتظــام. فتعاون عاصي وفيــروز ونمت علاقتهما الفنية والشــخصية إلى أن تزوّجا في 16 كانون الثاني 1955. وبعد خمس أغنيات من ألحان عاصي، تألّف الثنائي الأخوان رحباني (أُســوة بالأخوين فليفل) مع فيروز، وثابر الثلاثة في علاقة مثمرة امتدّت عشــرين عامًا إلى السبعينيّات[1]. وكان عاصي ثاقــب النظر أدرك من خلال دراســته لأعمال ســيّد درويش أنّ هذا المصري قد طعّم الموســيقى التراثيــة العربية بالألــوان الكلاســيكية الأوروبية والتجويد القرآني والترتيل البيزنطي والفولكلور الشــعبي. ولكنّ درويش بقي في الاســـاس مصريًّا فلم يتغرّب كثيرًا في تِقنياته. وهكذا أخذ عاصي يقتبس من سيد درويش وعبدالوهاب.

وعدا عن الأسلوب الغربي في أغانيهما من تلك الفترة، أعاد عاصي ومنصور إعادة توزيع أغاني ســيّد درويش أدّتها فيروز ولاقت نجاحًا باهرًا، حتى أنّ جمعية ســيّد درويش في مصر قدّمت لفيروز عضويــة فخريّة عام 1966 لرِيادِها في نشر

(1) مجيد طراد وربيع محمد خليفة، **فيروز حياتها وأغانيها**، طرابلس، المؤسسة الحديثة للكتاب (بدون تاريخ)، ص 9 ـ 12. يضمّ الكتاب سيرة فيروز في صفحات 9 ـ 57، أمّا باقي الكتاب فيضمّ نصوص أغاني فيروز بتسلسل أبجدي.

أغاني سيّد درويش وابقاء هذه الأغنيات حيّة في الإذاعات والتسجيلات. وكل من يحضر حفلاً لفيروز، ســيلاحظ أنّها تصرّ على أغنية «زوروني كل سنة مرّة حرام» لسيّد درويش (ولعلها تخاطب المغتربين ليزوروا لبنان).

والأكيد أنّ تقليد أسلوب درويش وعبدالوهاب كان هو الغالب لبضع سنوات في أعمال الرحباني، وظهر ذلك في أغنيات ألبوم **عتاب** لفيروز الذي حقّق نجاحًا كبيرًا في لبنان والدول العربية وأطلق فيروز كمطربة في الساحة الفنية. وبقي النتاج الرحباني شديد الشبه بالأسلوب المصري وبقي يسايره حتى عام 1957 على الأقل. وكانت فترة تجريبية حتى نَضِجَت هُوية خاصة بالأخوين رحباني، ملقّحة بالمدرسة المصرية طبعت بعد ذلك الموسيقى اللبنانية.

إذ في المرحلــة الممتدّة من 1957 إلى 1974 قدّم الأخــوان رحباني مع فيروز والفرقة الشــعبية اللبنانية أعمالاً، حقّقت نهضة غنائية موســيقية عارمة في لبنان، اســتمرّت اصداؤها إلى اليوم. وتجدر الاشــارة إلى أنّهما وحتى اشــتراكهما في مهرجانات بعلبك لم يكن الأخوان رحباني مشــدودين إلى الفولكلور الشعبي في لبنان، بل تركّز عملهما في مزيج من الأغنية المصرية الحديثة واقتباسات موسيقية راقصة عالميــة وخاصة مــن البرازيل والأرجنتين، كالســامبا والرومبــا والتانغو، واستعارات كثيرة من أوروبا الشرقية.

لذلك ورغم الاقتباســات الغربية، فلم يكن ممكنًا أبدًا أن يُقال إنّ موســيقى الرحباني ليست عربية. بل يمكن سماع عشــرات الأغنيات الفيروزية التي لُحّنت، فيتبيّن أنّها وُزّعت بإتقانٍ عربي باهر. لقد أخذ الرحابنة عشرات الألحان من روسيا والبلقان والدول الســلافية ومن الموســيقى الأوروبية الكلاســيكية، منها أغنيات «يا أنا يا أنا» (لموزار) و«لينا يا لينا» (لمندلســون) و«كان الزمــان وكان» و«كانوا يا حبيبي» و«كان عنا طاحونة» من التراث الروســي. إلا أنّ هــذه الأغنيات كانت تُقدّم بقالب شــرقي وكلمــات عربية (فقــط الرحباني الثالث، إليــاس، اتجه نحو الموسيقى الغربية، مع اســتثناءات قليلة، وأصدر ألبومات موسيقى خفيفة غربية). كما أنّ عددًا من المغنّين اللبنانيين غنّوا بالانكليزية والفرنسية في بيروت لانفتاحها على باريس، ولم يكن هذا موجودًا أو منطقيًّا في القاهرة.

إذاعة الشرق الأدنى

من خلال عملهما في إذاعة لبنان تعرّفَ عاصي ومنصور مسؤولين في محطة الشـرق الأدنى (*Radio Proche-Orient*)، وهي محطة تجارية بريطانية كانت تعمل برعاية وزارة الخارجيـة البريطانية مـن مكاتبها في القاهرة وقبرص. في تلك الإذاعة تعـاون عاصي ومنصور مع اسـماء لامعة، أمثال توفيق الباشـا وصبري الشريف وزكي ناصيف وتوفيق سـكر. وفي تلك الإذاعة أيضًا قدّمت فيروز أول أغنية من تأليف الرحباني وتوزيعه.

وبسـبب علاقة إذاعة الشـرق الأدنى البريطانية بفلسـطين التي كانت تحت الانتداب البريطاني حتى 1948، وبسبب وجود فلسطينيين في طاقم الإذاعة، ارتبط الرحابنة باكرًا بالقضية الفلسطينية التي كانت واضحة للعِيان في لبنان بوصول أكثر من مئة ألف لاجئ بعد حرب 1948 ونشوء دولة إسرائيل.

ولكن العـدوان الثلاثي على مصر عـام 1956 (هجوم إسـرائيلي بريطاني فرنسي على مصر بسـبب تأميم عبد الناصر لقناة السـويس)، دفع الرحابنة إلى الانسحاب من محطة الشرق الأدنى في بيروت التي موّلتها الخارجية البريطانية كما ذكرنا. خاصة أنّ بريطانيا، التي سـبق وأن احتلّت مصر لمدّة سـبعين عامًا حتى 1952، كانت رأس حربة الهجوم على مصر. وسـرعان ما انسحب آخرون، فلسـطينيون ولبنانيون، من المحطة البريطانية التمويل التـي أقفلت أبوابها بعد ذلك ولم تعاود البثّ في المنطقة.

وقد يتسـاءل البعض كيف أمكن لنخبة موسـيقيي لبنان وفلسطين العمل في هذه المحطة طَوالَ السنوات التي سبقت العدوان الثلاثي، وهم يعلمون أنّ غايتها كانت الترويج للدعاوة البريطانية المناهضة للأماني العربية في المنطقة. والجواب الذي عادة ما يُذكر هـو أنّ ميزانيتها التي كانت موجّهة إلـى الانتاج الفني كانت كبيرة جذبت الكثيرين وسـمحت بانتاج أعمال جيّدة. ويقاس أمر إذاعة الشـرق الأدنى الانكليزية بمسـألة مجلة **حوار** التي ظهرت في الخمسينيّات أيضًا، وعمل فيها نخبة من الكتّاب اللبنانيين والسـوريين والعرب، وتبيّن أنّ وكالة المخابرات الأميركية كانت وراء تمويلها.

الموسيقى اللبنانية في سورية وفلسطين

إمتـدّ صيت فيروز بشـكل عارم في سـورية أولاً التي وجـدت في فيروز مطربتها الوطنية الأولى المفضّلة. حتى أنّ أهل دمشق اعتبروا أغنية «نحن والقمر جيران» تخصّهم وكأنّها نشيد ثانٍ لسورية، بعدما بدأت فيروز سلسلة حفلاتها في معرِض دمشق الدولي ابتداءً من 1959. كما قدّمت قصة تاريخية للأردنّ هي **بترا** في مهرجان جرش.

وعكست خلفية فيروز العائلية شيئًا مما مثّلته بيروت للبنان والدول المجاورة. فقد اختلطت جـذور فيروز العائليـة إلى درجة، حـقّ فيها للبنانيين والسـوريين والفلسـطينيين ادّعاء «ملكيتها» لبلادهـم. فوالدها وديع حـداد كان على مذهب السُريان الكاثوليك، جاء من مدينة حلب في سورية (وقيل من بلدة تقع إلى شمال حلب علـى الحدود التركية، ومع أنّ مصـادر أخرى تقول أيضًا إنّـه جاء من قرية فلسطينية)، وحلّ في الدبيّة في الشوف، وتزوّج امرأة من إحدى العائلات المارونية الكبيرة، هي ليزا البستاني.

رغم طغيان المضمون اللبنانـي في كلام الأغاني والمسـرحيات، فإنّ كميّة ليست بضئيلة كانت مخصّصة لسورية وفلسطين كما يعلم عشّاق الفن الرحباني.

ولأنّ بثّ إذاعة الشرق الأدنى كان يصل إلى الدول المجاورة، فقد لفتت موسـيقى وأغنيات فيروز والأخوين رحباني اهتمام مسـؤولي إذاعة دمشق، التي كانت أيضًا تبحث عن موسيقى شـعبية، ترفد الهوية الوطنية في سورية. فتطوّر هـذا الاهتمام إلى اتصال وتعـارف وبداية تعاون طويـل. وكان عمل الرحابنة مع إذاعة دمشق مثمرًا، حيث سـيطرت أغاني فيروز والرحابنة على اثير سـورية منذ الخمسـينيّات وحتى اليـوم، وباتت فيروز اسـمًا ثابتًا في مِهرجان دمشـق الدولي. وإذ لم يكن معقولاً أن تكتفي فيروز بأغاني اللهجة اللبنانية وفولكلور القرية الجبلية في نشاطها خارج لبنان، فإنّ الرحابنة أعدّوا لسورية أغاني خاصة بمهرجان دمشق كلّ عام، منها أغانٍ عن سورية ومجدها وتاريخها معظمها من شـعر سـعيد عقل. كما قدّم الرحابنـة وفيروز برامج للتيلفزيون السوري في الستينيّات.

في صيف 1959 قدّم الرحابنة عملاً خاصًا في دمشق لافتتاح معرض دمشق الدولي. وليلة الافتتاح ظهرت على المسرح الضخم فرقة الرحابنة الاستعراضية بلباس أندلسي، ثم خرج صوت منصور المسجّل بشعر أندلسي:

جادك الغيثُ إذا الغيث هَمى ... يا زمانَ الوصل في الأندلسِ
لم يكن وصلك إلا حُلُما ... في الكرى أو خُلْسةَ المختلِسِ

ويشرح منصور:

«بعد بيت الشعر، أنشدَت فيروز مع الفرقة الراقصة موشّح «لَمّا بدا يتثنى»، «فانفجرت القاعة تصفيقًا نحو ثلاث دقائق وقوفًا، والدموع تنحدر من عيون الدمشقيين الذين شعروا أننا نعيد إليهم تراثًا لهم كان مغيّبًا في النسيان... استقبلنا الجمهور الدمشقي بحفاوة رائعة وحضنتنا الصِّحافة السورية بشكل حماسيّ مشرّف... لا يمكنني أن أنسى حتى هذه اللحظة ما فعلته في الناس ليلتها أغنية «سائليني (قصيدة سعيد عقل) التي افتتحنا بها البرنامج:
سائليني حين عطرت السلام.. كيف غار الورد واعتلّ الخزام
وأنا لو رحتُ أسترضي الشذا.. لانثنى لبنان عطرًا... يا شآم
هبّة عاصفة غير عادية من التصفيق.. فالتفت إلي فيلمون وهبي في الكواليس قائلاً: بدّو يصير انقلاب بالشام.
تجربة دمشق كانِت شي تاني. تجاوبَ الجمهورُ معنا بشكل مؤثّر. كنا نسمع تصاعد الآهات عاليًا أثناء الغناء من جمهور ذوّاقة رهيف التلقّي... ذاك الصيف كان مفصّلا فاعلاً في دعوتنا إلى إعداد المهرجانات في السنوات التالية»[1].

سبق النجاح في دمشق علاقة بدأت مع إذاعة «صوت العرب من القاهرة» التي أسّسها الرئيس جمال عبدالناصر في تلك الفترة. إذ إنّ تلك الإذاعة المصرية وجّهت

(1) هنري زغيب، **في رحاب الأخوين رحباني**، بيروت، دار الفارابي ومنشورات درغام، ص 104 ـ 105.

دعوة إلى الرحبانيين وفيروز عام 1955 بهدف التعاون (وكان عاصي وفيروز قد تزوّجا باكرًا في ذلك العام)، وتمّ توقيع عقد لمدّة ستة أشهر مع أحمد سعيد لتأليف أغنيات وأناشيد وبرامج إذاعية خاصة بالإذاعة. ثم طلب أحمد سعيد أعمالاً للقضيّة الفلسطينية. ولإعطاء الأخوين رحباني فكرة عن الفولكلور الفلسطيني، قدّمت الإذاعة أغنيات فلسطينية من غزّة التي كانت تحت الادارة المصرية. فلم تلق هذه الأغنيات استحسان عاصي ومنصور اللذين وجداها حزينة ولا علاقة لها برفع معنويات الناس. وقالا لأحمد سعيد: لا يمكن التعاطي مع قضية فلسطين هكذا، بل يجب استنهاض الهمم. وعوضًا عن أغنيات الحزن واليأس، أنتج الرحابنة عملاً جديدًا ومتفائلاً هو مغناة **راجعون**، بأصوات فيروز وكارم محمود والكورس، إضافة إلى مجموعة من الأغنيات عن القدس وفلسطين. ثم سجّلاها في بيروت مع فيروز وميشال بريدي.

ويقول منصور: «ذات مساء في القاهرة وفي سهرة خاصة، قال لنا توفيق الحكيم والدكتور حسين فوزي: «بأعمالكما أنقذتما التراث العربي الكلاسيكي من البلادة». كما التقى الأخوان رحباني بملحنين مصريين انتقلت إليهم عدوى الأغنية اللبنانية القصيرة، والكلمات اللبنانية التي دخلت الأغنية المصرية.

وانتشرت أغنيات الرحابنة عن فلسطين ونجحت بعدما بثّتها الاذاعات في مصر ولبنان وسورية عام 1957 وبقيت من الكلاسيكيات الخالدة، وخاصة بعد صعود العمل الفدائي الفلسطيني عام 1965.

التعاون مع إذاعتي «صوت العرب من القاهرة» و«إذاعة دمشق» أظهر حسًّا عربيًا عند الرحابنة وانفتاحًا على محيط لبنان. حيث عمل عاصي ومنصور مع محمد عبدالوهاب على أناشيد جديدة بعد حرب 1967، لاستنهاض المقاومة الفلسطينية ضد الاحتلال الإسرائيلي كان أبرزها «حَيَّ على الفلاح»[1]:

«طول ما أملي معايا معايا وفى إيديا سلاح.. حافضل أجاهد وأمشي
وأمشي من كفاح لكفاح
وطول ما إيدي فى إيدك أقوم وأهتف وأقول.. حيَّ.. حيَّ على الفلاح

(1) هنري زغيب، **في رحاب الأخوين رحباني**، ص 135.

زاحف يا شعبي.. تِمحِي الماضي رياحك.. عهدك جوّه فى قلبي..
والبطولة جراحك».
وكذلك النشيد الوطني «سواعد من بلادي تحقق المستحيلَ.. وهمّة
من بلادى تبني مصيرًا وجيلا».

وانتشرت أغاني الرحابنة عن المقاومة، حتى أنّ الصّحافي في جريدة **النهار** ميشال أبو جودة كتب في إحدى افتتاحيته أنّ الرحابنة هم «آباء العمل الفدائي»[1]. أمّا شاعر فلسطين الأكبر محمود درويش فقد رأى أنّ الرحابنة قدّموا للأغنية الفلسطينية أكثر من أي مبدع آخر[2]، كما أنّ إذاعة صوت فلسطين من القاهرة التي موّلتها مصر كانت تفتتح برامجها وتختمها بأغنية «راجعون».

وقيل في الستينيّات على لسان عبدالناصر: إنّه أسف لأنّ فيروز لم تولد مصرية. ولكن هذه الاشاعة تُناقض ما عُرف عن عبدالناصر في محاولته توحيد العرب في دولة واحدة، وليس معقولاً أن يفكّر بنعرة مصرية محليّة، أو أن يهمّه أن تكون فيروز لبنانية أو مصرية.

لقد انتشرت أعمال فيروز في كل البلدان العربية، وقُلدت بلغات أخرى، كأغنية «حبّيتك بالصيف» التي ظهرت باسم Coupable وأعيد توزيع الأغنية نفسها في فيلم **شاب الجزائري** (لرشيد بوجدرة) على طريقة الراب. ودخلت ألحان أغاني فيروز كموسيقى تصويرية في عدد من الأفلام العربية لإضفاء جو رومنطيقي، واقتبست الأميركية مادونا من أعمال الجمعة العظيمة لفيروز، وقام موسيقيون وقادة أوركسترا غربيون، مثل كلود سياري وفرنك بورسيل، بعزف أغاني فيروز في ألبومات كاملة.

في مِهرجانات بعلبك

وكأنّ الأمور كانت مرتَّبة للأخوين الرحباني، إذ ما ان انتهت مرحلة إذاعة الشرق الأدنى ومشاريع التعاون الأخرى، حتى فُتحت أبواب الدولة اللبنانية بقيادة

(1) أبو مراد، نبيل، **الأخوان رحباني: حياة ومسرح**، بيروت، دار أمجاد للنشر والتوزيع، 1990، ص 44.
(2) طرابلسي، فوّاز، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة**، بيروت، رياض الريّس للكتب، 2006، ص 203.

كميل شمعون على مصراعيها نداءً لفنّهم في خدمة لبنان. وكان هذا النداء تحت عنوان مهرجانات بعلبك الدولية.

ولقد ذكرنا أنّ مهرجانات بعلبك لم تكن المرّة الأولى التي قدّم فيها الأخوان رحباني عملاً مسرحيًا غنائيًا. بل أنّ عملهما في الإذاعات تخلّله اسكتشات وأوبريت للراديو مدّتها كل مرّة نصف ساعة في إذاعة الشرق الأدنى بإخراج الفلسطيني صبري الشريف (الذي لجدارته أصبح مخرج «الليالي اللبنانية» في بعلبك فيما بعد)، وأعمالٌ قدّماها في بلدتهما أنطلياس شمال بيروت. كما أنّ الموسيقار فيلمون وهبي قدّم أعمالاً مشابهة في الإذاعة نفسها.

في العام 1955 بدأ التفكير في مهرجانات بعلبك الدولية، كما أشرنا. ثم تأسّست لجنة رسمية عام 1956، وَفقًا لمعلومات قدّمتها مشكورة مي منسّى للمؤلّف، «على رأسها السيدة إيميه كتّانة التي احتفظت بمنصبها حتى العام 1968، متمّمة بشخصيتها وثقافتها دورًا مهمّا وظفته في خدمة مهرجانات بعلبك وإنجاحها عالميًا، يساندها أعضاء بارزون واكبوا هذا الحدث التاريخي الثقافي، واجتهدوا على إحيائه عالميًا، كل في اختصاصه ومعرفته، نذكر منهم مي عريضة وسلوى السعيد ونينا جديجيان وبريجيت شحادة وإيفون كوكران ولور بستاني ونجلا حمدان وشفيقة دياب وسلمى سلام ونعمة قرنفل وألكسندرا عيسى الخوري. ومن السادة كميل أبو صوان وواثق أديب ونجيب علم الدين وموريس شهاب وجان فرح وهاني أبو الجبين وموسى دي فريج ونجيب حنكش وعزت خورشيد وجورج شحادة وبيار الخوري. وكان وجيه غصوب مديرًا لمهرجانات بعلبك في جميع مراحلها»[1].

عندما اختارتهم لجنة المهرجان للمشاركة في أول موسم عام 1957، لم يكن الرحابنة بعد موقع ثقة الرئيس شمعون وبعض أعضاء اللجنة، وأبلغ شمعون الأخوين رحباني (مازحًا) أنّه بعد تقديم العمل، فهو إمّا سيقدّم لهم ميدالية أو سيحكمهم بالاعدام. كما أنّ أعضاء اللجنة أصابهم القلق والتوتّر وأحيانًا الغضب بسبب مشاركة الرحابنة وفيروز في مهرجان سيكون وجه لبنان للعالم، وخوف أن يسيء وجود فرقة محليّة إلى طابع المهرجان الدولي. ولم يكن هذا الموقف نابعًا من ترفّع و«snobisme» بل أنّ منظّمي المهرجان ومَن وراءهم هدفوا إلى إبراز لبنان كبلد ذي نكهة أوروبية غربية.

(1) رسالة من مي منسّى إلى المؤلّف، 27 تموز 2009.

أصبح المهرجان حدثًا دوليًّا قدّم نجومًا وفرقًا استعراضية لبنانية وعربية وعالمية، راوحَت بين مسرحيات فيروز والرقص الفولكلوري اللبناني والباليه إلى الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية إلى موسيقى الجاز والبلوز الأميركية. ولكن في الذاكرة اللبنانية ارتبط اسم مِهرجانات بعلبك الدولية بفيروز والرحابنة، أكثر من أي فريق أو نجم ظهر على درج بعلبك.

في البدء خصّصت لجنة المهرجان فقرة باسم «الليالي اللبنانية» يقدّم خلالها الرحابنة أعمالهم الفولكلورية، فبدأ الرحابنة عرض أعمالهم عام 1957، ومن هناك حقّقوا قفزات دراماتيكية وذاع صيتهم في الدول العربية وأنحاء العالم، كفرقة لبنانية تعرّف لبنان للخارج، كما عرّفت فرقة البولشوي للباليه وفريق الجيش الأحمر للموسيقى روسيا. ووصلت أهمية مساهمة فيروز والرحابنة في مهرجانات بعلبك أنّ الصفحات الثقافية في جرائد بيروت، اعتبرت فيروز العمود السابع في قلعة بعلبك العريقة.

لقد وضعت هذه المهرجانات الدولية آثار بعلبك على الخريطة العربية والدولية، فباتت محطة للزوار من جميع أنحاء العالم، ومن مخرجي أفلام السينما أيضًا. ويلاحظ الفرق بين فيلم **المجد** المصري عام 1957 أنّ بطل الفيلم (فريد شوقي) يحضر إلى لبنان فنرى مشاهد في جبل لبنان وصخرة الروشة وأماكن السهر في بيروت، ثم فيلم **رسالة من امرأة مجهولة** عام 1962، بعد خمس سنوات من إطلاق مهرجانات بعلبك، حيث يحضر بطل الفيلم فريد الأطرش ويكون المشهد الوحيد الذي نشاهده عن لبنان في الفيلم هو لفريد يغنّي أمام قلعة بعلبك. كما بدأت صُوَر بعلبك تحتلّ عدّة صفحات في كتب دليل السياحة عن لبنان، وباتت الجاذب الأكبر للزوّار الأجانب. كما أنّ سلالم بعلبك كانت مناسِبة لعرض الأعمال الفنية من أوبرا ورقص وغناء، تُضفي بعدًا راقيًا حضاريًّا وخشوعًا في نفس المشاهد، لدى سماعه فيروز ومشاهدته الأعمال الرحبانية.

الليالي اللبنانية

افتتح مهرجان بعلبك أبوابه في صيف 1957، وفي الليلة المخصّصة لِلّيالي اللبنانية، وكانت بعنوان **أيّام الحصاد**، ابتدأ العرض بمسرح معتم، ثم قام المخرج

صبري الشريف بتسليط الضوء على قاعدة عمود روماني، فشاهد الجمهور فيروز تقف هناك. ثم سُلّط عليها ضوء آخر من أرض المسرح، فظهرت فيروز في العَتمة للجمهور وكأنّها تقف على الهواء. وعندما بدأت فيروز إنشاد «لبنان يا أخضر حلو»، اجتاحت الجمهور موجة عارمة من العاطفة والحماسة ونزلت دموع الكثيرين تأثّرًا. واستمرّ تجاوب الجمهور طَوالَ السهرة، وأعيد العرض لليلة ثانية بحضور خمسة آلاف متفرّج. وإضافة إلى حماسة الجمهور، رحّبت صحف اليوم التالي بنجاح الفقرة اللبنانية من المهرجان وأثنت على فيروز والأخوين رحباني، وطالب كثيرون بأن تتكرّر فقرة الليالي اللبنانية كل عام. وهنّأ كميل شمعون فيروز والرحابنة شخصيًّا، كما قدّمت زلفا شمعون لفيروز وشاح الجمهورية من رتبة فارس، وكانت المرّة الأولى التي تمُنح لفنان في لبنان. ووصفت صحف بيروت عمل الرحباني الذي اعتمد الأغنية والرقص الشعبي في إطار عرس قروي، بأنّه معجزة.

في العام 1958، وقعت حرب أهلية في لبنان لمدّة ستة أشهر واستمرّت حتى تمّوز. فتأجّل مهرجان بعلبك للعام التالي. وفي 1959، صدر كتاب المهرجان وفيه صورة ملوّنة كاملة لفيروز بملابس فلّاحية فولكلورية «فيروز سيّدة الغناء الفولكلوري اللبناني الأولى». فأصبح أيّ ذكر لكلمة فولكلور في لبنان يجلِب إلى الخاطر اسماء فيروز والأخوين رحباني. وإذ انتشرت مهرجانات أخرى في عدّة مناطق لبنانية، بدأ البحث عن «روشتة» نجاح الرحابنة في جذب الجمهور الكبير. وقيل إنّ السرّ هو في فيروز وطرح البعض أنّ النجاح هو في الموسيقى اللبنانية أو حتى في العبارة المحكيّة اللبنانية. وقال البعض الآخر إنّه ربما هو كل هذا إضافة إلى استناد العمل الرحباني إلى التراث اللبناني والفولكلور الريفي.

وتتالت سلسلة أعمال الأوبريت من بطولة فيروز كالآتي: **الليل والقنديل، هالة والملك، جسر القمر، يعيش يعيش، أيام فخر الدين، جبال الصوّان، لولو، المحطة، ناطورة المفاتيح، بِتْرا، سهرة حب، ميس الريم**. وفي كل منها قصّة فولكلورية وحوار جميل وبسيط يقارب الشعر الشعبي، وأغنيات لفيروز التي كانت تحقق النجاح ويحفظها الناس وتبثّها الإذاعة، والدبكة الشعبية التي تعتمد على الخطوات الثلاث في الإيقاع السُرياني القديم، والتي كانت مشتركة في بلدان المشرق، إلا

أنّها برزت كفن لبناني، كما أشرنا في الفصل السابق. والفضل يعود للرحابنة والأخوين جرار في إيصال الدبكة إلى مصافّ أعمال الرقص الراقية.

في الستينيّات أصبح رئيس الجمهورية فؤاد شهاب رئيسًا فخريًّا للجنة مِهرجانات بعلبك، كما كان شمعون من قبله، ولم يكن أقلّ حرصًا ورعاية للمهرجان. أمّا الأخوان رحباني فقد سارا في المنهج نفسه الذي اعتمداه في الخمسينيّات، ولم يتغيّر مضمون أعمالهما سوسيولوجيًّا وأنتروبولوجيًّا إلا قليلاً، رغم تنوّع القصص والأغنيات والموسيقى. وكانت بيئتهما الأساسية، القرية اللبنانية المسيحية الجبلية، يتمّ تحويلها تدريجيًّا إلى الميثولوجيا المؤسسة للوطن. صحيح أنّهما لم يكونا حزبًا ولا من الفلاسفة أو القادة السياسيين، ولكنّ أعمالهما، عدا عن العروض المسرحية في بعلبك والأرز وقصر البيكاديلي، كانت منتشرة على أساطين ويذيعها الراديو باستمرار ويحفظها الناس، يسمعونها مجّانًا عبر الاثير. فهل استحقّ أي كتاب أو خطاب لزعيم سياسي هذا الانتشار والتكرار شبه اليومي، كما انتشرت أعمال الرحابنة وأغاني فيروز؟

وخلال سنوات قليلة بات نجاح الرحابنة ـ كمشروع ثقافي ـ مستقلاً تمامًا عن مِهرجانات بعلبك، فباتت أعمالهم تتشعّب خارج الفولكلور وأصبح طاقم العمل والاخراج والتنفيذ أكثر تعقيدًا وعمقًا. فذهبت أعمالهم إلى مهرجان الأرز بدعوة من وزارة الخارجية اللبنانية احتفاءً بالمغتربين، ومهرجان دمشق الدولي والقاهرة وتونِس والجزائر وباريس ولندن والولايات المتحدة وكندا وأميركا اللاتينية. حتى أنّ فريد الأطرش حضر إلى لبنان لتصوير مَشاهد فيلم عام 1962 فاختار قلعة بعلبك ليغنّي موّالاً لبنانيًّا على طريقة الرحابنة مع فرقة دبكة. هكذا كان تأثير مهرجانات بعلبك والرحابنة حتى على القاهرة.

قدّم الرحابنة أعمالاً في بعلبك لمدّة خمس سنوات، ثم توقّفوا لمدّة عامين، ثم قدّموا خمسة أعمال أخرى؛ وبعد ذلك ابتدأت الحرب اللبنانية عام 1975. وكتبت خالدة السعيد، زوجة أدونيس، أنّ «فيروز هي ظاهرة فريدة من نوعها أصبحت رمزًا إلى بعلبك. وأنّ فيروز هي من تلك المرّات النادرة التي يتحوّل فيها الفنان رمزًا إلى أُمّتِهِ. في أحلك الظروف لم تفقِد فيروز الأمل بأنّ الفن هو

صورة لبنان الخالدة، ولم تفقِد الإيمان أنّ الفنّ ينقذ العالم. أصبحت رجاءً للبنان يوتوبي مثالي»[1].

لم يبْقَ الرحابنة في مكانهم في مشوار التطوير، بل تشعّبت موسيقاهم ورقصاتهم وابتعدت أحيانًا عن الفولكلور، في حين استمرّ مهرجان بعلبك من خلال «الليالي اللبنانية» يُعنى أولاً بالفولكلور اللبناني. وحتى في فترة باكرةٍ بدأ ثمّة افتراق بين الرحابنة المنطلقين في مشروعهم الفني، ومَطامح لجنة مهرجانات بعلبك في استعراض الفولكلور. إذ إنّ الفولكلور في أعمال الرحابنة بات جزءًا من كلّ، وهذا ما بدا عام 1960 في عمل **البعلبكية**، الذي اعتبرته اللجنة عملاً ميثولوجيًّا (علاقة امرأة من بعلبك بآلهة المدينة) لا فولكلوريًّا، فعاد الرحابنة إلى الفولكلور في العام التالي مع **جسر القمر**.

لم يشارك الرحابنة في مهرجانات بعلبك حتى 1965، إذ قدّموا **عودة العسكر** و**الليل والقنديل** في بيروت وعلى مسرح كازينو لبنان، ثم **بيّاع الخواتم** في مهرجان الأرز برعاية وزارة الخارجية عام 1964. فوصلوا في هذا العمل الأخير أوج فولكلوريتهم وشعبيتهم حيث حضر **بياع الخواتم** 72 ألف شخص خلال ثلاث ليالٍ. بعد ذلك، باتت أعمال الرحابنة تتنوّع ولم يعد اسمهم مرتبطًا أساسًا ببعلبك، بل برز قصر البيكاديلي في بيروت ومعرِض دمشق الدولي كمكانين دائمين لأعمالهم الجديدة، وأصبحوا يقدّمون أعمالاً أضخم من سابقتها بأنواع من الغناء والموسيقى، من الفولكلور ولكن أيضًا من الموشّح والموّال والأندلسيات واللهجة البدوية. وظهرت أعمال رحبانية تدور قصّتها في المدينة، لا في الضيعة.

نفوذ المدرسة الرحبانية

بَنَت عدّة فرق في لبنان على ما بدأه الرحابنة منذ الخمسينيّات، لعل أبرزها فرقة كركلّا التي باتت تقدّم الفولكلور اللبناني في مِهرجانات بعلبك فيما بعد. إذ

(1) خالدة السعيد، «فيروز رسالة أمل»، **فيروز في الليالي اللبنانية: مختارات من مسرحيات الأخوين رحباني**، بيروت، لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، 1998، ص125.

خلال 15 سنة تقريبًا، قدّم الرحابنة أعمالاً وضعت بيروت بمثابة العاصمة الفنية العربية الثانية، وكمحطة عالمية في الانتاج الموسيقي.

ولم يخرج أيّ موسيقي أو شاعر أو ملحن لبناني عن الأنماط التي وضع خطوطها العريضة الأخوان رحباني. وهي خطوط لم تخرج على أيّ حال عن مَجاري تطوّر الأغنية العربية في القاهرة منذ 1920، بل تكاملت معها.

ولم يعد أصحاب المواهب في لبنان والدول المجاورة يضطرون إلى الذهاب إلى القاهرة بل أصبحت بيروت عنوانهم. وظهر موسيقيون كبار تركوا طابعهم الخاص بمسيرة بيروت منهم وديع الصافي (وديع فرنسيس) وزكي ناصيف وتوفيق الباشا وفيلمون وهبي في اللحن، والشاعران نزار قباني ومحمود درويش، إضافة إلى شعراء اللهجة المحكية كمارون كرم وميشال طراد وطلال حيدر. أمّا صباح فخري فرغم الاغراءات التي قدّمتها القاهرة وبيروت إلا أنّه بقي في حلب. وحتى مَن ذهبوا إلى القاهرة قبل عقود عاد بعضهم واستقرّ ببيروت واستمرّ إبداعهم كصباح وفريد الأطرش. ومن تلقائهم قدّموا ألحانًا وأغانيَ بالأسلوب الرحباني الفولكلوري، فلحّن فريد الأطرش في أوائل السبعينيّات سلسلة أغانٍ للدبكة (منها «تأمر ع الراس وع العين» و«فوق غصنك يا ليمونة» و«هزّي يا نواعم») باللهجة اللبنانية، وأصبح منافسًا كبيرًا لأبطال الساحة الفنية في بيروت تبثّ أغانيه باستمرار ويحبّها كل الناس، كما قدّم مجموعة من الأفلام الغنائية من بيروت.

أثبت مشروع الرحابنة الفني سطوته في لبنان، حتى عندما كان مستمرًا في تطوّره. فكانوا في بداية السبعينيّات يقدّمون أعمالاً أكثر تعقيدًا وتنوّعًا، في حين كان لبنان بأسره قد ركب موجة الفولكلورية ولم يتخطّها. حتى أنّ الصحف شكت عام 1972 أنّ الصيف لم يصل إلى منتصفه بعد، وثمّة 50 عملاً فولكلوريًا يَعرض في أنحاء لبنان جزءًا كبيرًا منها هو استعادة لأعمال سابقة للرحابنة أو أعمالٌ تقلّد الرحابنة. وحتى مطرب عربي كبير هو فريد الأطرش بدأ في السبعينيّات يقدّم في الإطار الرحباني أغنيات دبكة فولكلورية (فوق غصنك يا ليمونة، هزّي يا نواعم، حِبّينا حِبّينا، الخ).

عامًا بعد عام ومهرجانًا تلو مهرجان، ساهم الرحابنة في بناء الهويّة اللبنانية، يُبلّغون من لا يعلم داخل لبنان وخارجه ماذا يعني أن يكون المرء لبنانيًا، وما هو

تراثه وما هي ثقافته وتقاليده، حتى لو تضمّن ذلك الكثير من الخيال والبعد الأسطوري المؤسّس للكيان.

ولا غضاضة في ذلك كما يشير الشاعر أنسي الحاج، المُعجب الأول بفيروز. نعم، إنّ الحياة ليست مريحة وجميلة كما يصوّرها الرحابنة في مسرحياتهم وفي أغنيات فيروز، ولكنّ هذا لا يُضعف نتاجهم بل يعطيهم بُعدًا فريدًا فيه الخيال والحلم، ويسمح لنا أن نقارن ما نحن عليه وما يمكن أن نحلُم أن نكونه[1].

ولم يكن الرحابنة يخدعون الجمهور بل أنّ المتخيّل في أعمالهم كان واضحًا، ففيروز تُعلن في بداية **بيّاع الخواتم** أنّها ستخبرنا قصّة عن ضيعة، ولكن «لا القصّة صحيحة ولا الضيعة موجودة»، وذات ليلة «خرطش إنسان ع ورقة» فوُلدت القصّة وعُمِّرت الضيعة. وحتى داخل القصّة هناك مستوى ثانٍ من الخيال، حيث يعمِد المختار (نصري شمس الدين) إلى «اختراع» شخصية «راجح» الغريب ويطمئن أهل القرية أنّه سيحميهم وسيتصدى له، ويقول لابنة اخته ريما (فيروز) بأنّ ما يفعله ليس «كذبة» بل «خبريّة» وأنّ المقصود من الخبرية هو توعية روح البطولة في شباب الضيعة. ولا يعني ذلك أنّ القصّة والضيعة منفصلتان عن الواقع اللبناني، ذلك أنّ ما سيشاهده الجمهور يشبه كثيرًا ما يعيشه، أكان من عادات وتقاليد. والضيعة في **بيّاع الخواتم**، أو في **سفربَرْلِك** تشبه مئات القرى في لبنان، وليست مثلاً كأفلام والت ديزني التي لا تمت إلى البيئة الأميركية بصلة.

عودة العسكر

في العام 1962 قدّم الرحابنة لأول مرّة عملاً في بيروت، كان بعنوان **يوم الوفاء** لِمناسبة عيد الاستقلال (وفُهم أنّ المقصود هو الوفاء لرئيس الجمهورية الجنرال فؤاد شهاب وللجيش اللبناني، خاصة بعد أحداث نهاية العام السابق ومحاولة انقلاب عسكري). وتضمّن العمل مسرحية غنائية باسم **عودة العسكر**، فكانت المرّة الأولى التي يعلن فيها الرحابنة رسالة سياسية لبنانية واضحة حول المواطنية اللبنانية والولاء للبنان وتحيّة الجيش، «صرخة لبنانية من أجل الجيش اللبناني

(1) أنسي الحاج، **كلمات كلمات كلمات**، المجلّد الأول، بيروت دار النهار، 1987، ص 101.

والدفاع عن الوطن»، حسبما شرح منصور الرحباني لهنري زغيب. هذا العمل كان إشارة إلى بَدْءِ تحوّل الرحابنة ومهرجانات بعلبك من المتخيّل السافر في عهد كميل شمعون حول مهمة لبنان الحضارية والتاريخ العريق والتعايش والمحبة والسلام، إلى عملٍ ذي مضمون سياسي. ولم تذهب رسالة فؤاد شهاب في كتاب المهرجان السنوي بعيدًا في لغة التمجيد والبطولات المعتادة، بل اكتفى بالأسف على حرب 1958 في لبنان ودعوة إلى مستقبل أفضل، لأنّ «اللبنانيين يحملون مواهب وامكانات يجب أن يعكسها طموحهم»، لا أكثر ولا اقل!

ولكن الرحابنة استمرّوا في «الروشنّة» التي اثبتت نجاحها في مهرجانات بعلبك، وذلك عبر تقديم المزيد من.. الفولكلور. وهذا ما قدّموه في «**جسر القمر**» في بعلبك عام 1962. إذ لم يكن خروج كميل شمعون ودخول فؤاد شهاب وبداية عهد جديد أكثر اعترافًا بالواقع اللبناني المحلّي والمحيط الاقليمي، ليحدث خللاً أو إعادة نظر في مسرح الأخوين رحباني، رغم بعض التغيير في النص هنا وهناك. وهذا ليس عتبًا أو انتقادًا للمسيرة الرحبانية. إذ في نواحٍ كثيرة حسنًا فعلوا، في المحافظة على النهج الملحمي الذي بنى أسطورة الوطن وتاريخه، وخلق الحسّ الجماعي لدى النشء الجديد عبر الارتباط بماضٍ مجيدٍ يجمعهم. وهي مسألة أَخَذَتها على عاتقها نُخَب مثقفّة في جميع الأمم الحيّة في أوروبا، بدءًا بملاحم الأوذيسة والإلياذة في اليونان ومرورًا بفاوست ليوهان غوتيه في ألمانيا. وكان لغيرهم، وخاصة لزياد الرحباني فيما بعد، مسألة الموقف الاجتماعي والخطاب السياسي في المسرح والأغنية.

أيام فخر الدين

في تاريخ الرحابنة القصير نسبيًا كانت مسرحية **أيام فخر الدين** هي العمل الأضخم. فقد قدّمه مِئَتا ممثّل ومغنّ وراقص واحتلّ عرضه مِساحة معبد جوبتير بِأَكْمَلِهِ في بعلبك (30 ألف قدم مربّع)، وفرقة أوركسترا من 30 عازفًا، وتغيير غير مسبوق في ملابس الفرقة مع كل مشهد وكل رقصة، بِكُلفة مرتفعة. لقد قارنت مي منسّى هذه الضخامة ببساطة الأعمال الرحبانية الأولى في بعلبك، حيث اقتصرت على أربعة عازفين. وثمّة مفارقة في أنّ عمل **أيام فخر الدين** الذي اعتبر قمّة

الرحابنة في الفولكلورية كان الأقلّ إخلاصًا لمفهوم الفولكلور. ذلك أنّ على العمل الفولكلوري أن يكون مستمَدًا من الناس، متناقلاً عبر الأجيال، وأن يكون مؤلفه الأساس مجهولاً. ولكن الكلمات وأغنيات **أيام فخر الدين** كانت من تأليف الأخوين رحباني، ما أثبت عبقريتهما في خلق ما يتناسب ومتطلبات المسرح الغنائي اللبناني، كأغنية النهاية (بيّي راح مع العسكر) التي تغنّيها عطر الليل، والتي من المفترض أن تكون قد جمعت سطور كلماتها من كل الناس كما نفهم مسبقًا في المسرحية.

كان عمل **أيام فخر الدين** (1966) مناسبًا للمرحلة الشهابية في لبنان بمضمون معاصر. ذلك أنّ في هذه المسرحية الكثير من الكلام عن العسكر والدفاع عن الوطن والتعبير الملحمي عن التاريخ والوطنية العابرة للطوائف، الخ. كما أنّ المضمون الفولكلوري كان بارزًا في هذا العمل، كآلة في بناء الهوية والثقافة. تلعب فيروز دور الصبيّة «عطر الليل» التي تلفت بغنائها نَظَر الأمير فخر الدين المعني الثاني العائد من المنفى في بداية القرن السابع عشر. وعندما يسألها: أين تعلمّت هذه الأغنيات؟ تقول إنّها ظهرت أمامها، وهذا في علم الفولوكلور شرط أساس أن تكون الأغنية أو الموّال أو المثل الشعبي بدون مؤلّف أو ملحن محدّد، بل أن تأتي الأغنية من جهد جماعي تراكمَ عبر الزمن.

وإذا بفخر الدين ضليع بقوّة الفولكلور وتأثيره في الشعب وخطورته في البروباغندا السياسية. فهو يستعمل عطر الليل في «جبخانة» أسلحته ويطلب منها أن تطوف البلاد وتوحّد الشعب عبر أغانيها وتجعلهم يحبّون لبنان، موزّعًا الأدوار بينه وبينها بقوله لها: «أنا السيف وإنتِ الغِنيّة».

في اثناء تجوالها تلتقي عطر اللّيل صاحبَ دكان يريد أن يعلّمها أغنية قديمة، وتسأله ما هي، فيقول إنّه لا يعرف سوى الجملة الأولى، وعليها هي أن تطوف وتسأل عن بقيّة الأغنية. وتسأل كيف أَجمعها؟ فيجيب: «اسمعي.. في ساحة كل ضيعة دكّان وفي كل دكّان رجّال ختيار.. لازم تسألي كل واحد ت يعلّمك باقي كلمات الأغنية وهيك بتتعلّمي من لسان كل الختايرة..». هكذا هو الفولكلور: عفوي وبدون مؤلّف يجب جمعه من الذاكرة الشعبية، واستخدامه فيما بعد في بناء الوطن.

في كتاب مهرجانات بعلبك الدولي حيث ملخّص العمل، يبدو وكأنّ الأغنية هي التي تصنع لبنان: «يطلب فخر الدين من فيروز أن تغنّي لبنان»، ويقول أيضًا «ولبنان بيصير الغِنيّة». هذا الأسلوب في البحث والتنقيب هو عادة ما فعله الفنانون والموسيقيون والشعراء في أوروبا عندما أرادوا نبش تراث بلدهم وإطلاق نهضة قوميّة. وهو يتعدّى الأغنية ليغطّي الفنون والعادات والتقاليد كافةً.

في هذا السياق يقول محمد أبوسمرا: إنّ مسرح الرحابنة يصبح مُتحفًا أنتروبولوجيًا وفولكلوريًا لحياة الضيعة اللبنانية، ويقول منصور الرحباني: إنّ الرحابنة سَعَوْا إلى تقديم الفولكلور على حقيقته، ومن أجل هذا قاموا بدراسته عن كثب، في حين يخصّص نبيل أبو مراد في كتابه عن الرحابنة فصلاً خاصًا بالفولكلور في المسرح الرحباني. وثمّة إجماع على أنّ **موسم العز** للفنانة صباح كان العمل الفولكلوري بامتياز، إذ تضمّن عددًا كبيرًا من الأغاني الفولكورية المصنّفة كتراث قديم، وأنّ الالهام كان من حكايات جدّة عاصي ومنصور في طفولتهما، وهي حكايات تجدها مي منسّى مصدرًا اساسيًا للمادة الفولكلورية.

أيام فخر الدين هي عن الأمير فخر الدين المعني الثاني الكبير الذي حكم لبنان والجوار في ظلّ السلطنة العثمانية منذ أواخر القرن السادسَ عشر إلى أوائل القرن السابع عشر. وكما تصوّره كتب التاريخ المدرسية، فخر الدين في المسرحية الرحبانية هو أمير درزي سعى إلى تحرير لبنان من الحكم التركي، وتوحيد كل مناطق لبنان تحت سلطته. فخر الدين ليس مسيحيًا إذًا وجِغرافية المسرحية هي كل لبنان وليس الجبل أو قرية بعينها. وفي العمل عدّة إشارات إلى بناء لبنان الحديث، وخاصة خطاب فخر الدين عند عودته حول الحاجات الاقتصادية، من زراعة وصناعة وجسور ومنازل، لبناء لبنان، ورسالة من الباب العالي تحذّره من مد نفوذه ومن إعمار صيدا وبيروت وجعلها عاصمته.

أيضًا لدى عودته من المنفى، تأتيه وفود من كل لبنان تقدّم الهدايا. من الشوف والجنوب والبقاع والشمال وبيروت والجبل. ولكن كل هؤلاء كانوا صامتين وعابرين، وفقط الفتاة التي تمثّل جبل لبنان «عطر الليل» (فيروز) هي التي تتكلّم والتي يرافق دخولها المسرح موسيقى احتفالية، وهي تغنّي لفخر الدين الذي يتأثّر

بها كثيرًا، ويكلّفها بمهمة أن تغنّي لكل الشعب «حتى يحبّوا لبنان». فتعده عطر الليل بأنّها ستنذر حياتها لمجد لبنان. وفيما قدّمت الوفود الأخرى الفاكهة كانت هدية وفد جبل لبنان للأمير سيفًا، فيما تقول عطر الليل إنّ والدها عبّاس هو عسكري من قرية أنطلياس، وإنّ فخر الدين يعرفه ويحبّه. فلا مهرب في هذا العمل المسرحي من دور الجبل كممثّل أوّل للوطن.

ولا يغيب عن هذا العمل موقع الأمير فخر الدين في حياكة الفكرة اللبنانية وأنّه مؤسس الإمارة النواة التي أصبحت دولة لبنان فيما بعد، وأنّ بعض غلاة اللبنانيين تبنّوا هذا الأمير في طروحاتهم وأطلقوا عدّة إشارات عن احتمال أنّه اعتنق المسيحية على المذهب الماروني ولجوئه إلى قرية مارونية بعد مصرع ذويه، كما يشير البروفسور أحمد بيضون على سبيل المثال. ولكن درزيته أو مسيحيته لا تمنع أنّ فخر الدين كان في أساس الايديولوجيا المؤسسة للبنان الحديث منذ 1920. ويقول أنسي الحاج إنّ بعض الدروز لم يكونوا راضين عن مسرحية فخر الدين والطريقة التي عُرض فيها الأمير في المسرحية، وأنّهم ضغطوا على الحكومة لمنع بثّها على الإذاعة، وعلى الرحابنة لحذف مشهد كوميدي، ولكن العمل أُذيع دون حذف[1].

الفيلم الغنائي

أنطلق الرحابنة من أعمال الأوبريت المسرحية إلى تجارب سينمائية ناجحة ولكنها كانت قليلة. ورغم أنّ لبنان لم يكن يملِك مقومات القاهرة في الانتاج السينمائي وليس فيه نشاط سينمائي مزدهر، إلا أنّ أفلام الرحابنة كانت بمستوى جيّد، فقدّموا فيلم **سفربَرْلِك** و**بنت الحارس** الذي أطلق عددًا من أغاني فيروز للأطفال، وفيلم **بيّاع الخواتم** الذي أخرجه المخرج المصري اللبناني يوسف شاهين.

وإذا كان الجمهور اللبناني داخل لبنان يميّز الحقيقة من الخيال بمجرّد انتهاء المسرحية وعودته إلى بيته، فذلك لا ينطبق على المغترِب وأبنائه ولا على الأجانب الذين يشاهدون هذه الأعمال. ويجب عدم الانتقاص من أهميّة الجمهور الاغترابي في الأعمال الرحبانية، ذلك أنّ الكثير من هذه الأعمال بُني وفي ذهن

(1) أنسي الحاج، **كلمات كلمات كلمات**، الجزء الأول، بيروت، دار النهار، 1992، ص 275 ـ 276.

الرحابنة هذا الجمهور الاغترابي. حتى أنّ **بيّـاع الخواتم** صُمّم خصيصًا لمهرجان المغتربين في غابة الأرز عـام 1964 بدعوة من وزارة الخارجيـة اللبنانية. كما أنّ الرحابنة عادة ما كانوا يعمِدون في جولاتهم في أوروبا وأميركا الشـمالية والخليج العربي إلى تقديم «ربرتوار» ملؤه النوستالجي واستجداء عاطفة المغترِب ودموعه. كما يعمِد هذا المغتـرِب إلى تقديم هـذا اللبنان المتخيّل النظيـف إلى أبنائه من الجيل الثاني الذي وُلد بعيدًا عن لبنان. وهذا الاسـتهداف الرحباني للمغتربات له بعد دبلوماسي هو ربط الانتشار اللبناني بلبنان وتوطيد العلاقة الروحية.

ولا مبالغة في القول إنّ فيروز تغني أكثـر بكثير للمغتربين مما قد تغنيه لمعظم المقيمين، باستثناء معجبيها المباشرين، أو الذين يعيشون في المدن، ولكن أصولهم هي في قرى جبل لبنان. فأعمال الرحابنة تدور أحداثها دومًا في قرية في جبل لبنان، وليس في الجنوب أو البقاع مثلاً، فتعنون إحدى مسرحياتها هكذا: «جسر القمر قرية في شَـمال لبنان». وحتى عندما لا يُذكر موقـع القرية كما في **بيّـاع الخواتم**، فإنّ الموقع يتضّح في سـياق القصّة عندما يـروي المختار مكان لقائـه الأول براجح، فيصف طريقه صعودًا من خلف المقالع، داخل الغابة، خلف التلّ نحو الجرد العالي، حيث الصخور السُّـودُ، الخ. (والتقطت مناظر الفيلم في غابـة الأرز). ومن يعرف لبنان سـيدرك أنّ هذا الكلام المليء بالتضاريس الخشنة هو لمرتفعات الجبال. لقد كانت القرية اللبنانية فـي أعمال الرحابنة أكثر من نَموذَج، بـل هي الصورة المثالية للبنان النظيف والعفوي والصادق والجميل. ويشرح منصور الرحباني لهنري زغيب أنّ الرحابنة في أثناء العمل على فيلم **سـفربرلك** وظّفوا مخرجًا فرنسيًّا كانت مهمته الأولى العثور على قرية لبنانية لتصوير المشـاهد. وأنّ هذا المخرج المسـكين بعد شهرين من البحث في جبال لبنان لم يعثر على قرية بأَوصاف سيناريو الرحابنة (قرية نَموذَجيـة عريقة منازلها بسـقف قِرميد وجـدران حجرية ومداخـل ونوافذ تقليدية بهندسة لبنانية، الخ). واستُغني عن هذا الفرنسي وجيء بالمخرج المصري من أصل لبناني هنري بركات الذي لم يكن أوفر حظًا، ولكنّه عوّض عن ذلك بتصوير المناظر في عدد من القرى (مثلاً بيت شباب ودوما)، ما يتناسب وحاجات الفيلم[1].

(1) مقابلة هنري زغيب مع منصور الرّحباني، مجلّة **الوسط**، الجزء السادس.

وبرغم أنّ هذه الحادثة أثبتت أنّ القرية الرحبانية هي إلى حدّ بعيد من الخيال وأنّ القرية الفولكلورية النَّموذَجية هي مكانٌ، وجوده شـبه مسـتحيل، إلا أنّه في عالم الفن، ثمّة شـيء موجود ومعه مثاله المتخيّل، كما في الفلسفة اليونانية حيث الفرق بين فكرة الحصـان الكاملة والمتخيّلة وأي حصان يمكـن أن نراه كل يوم. ما شاهده الجمهور في **بياع الخواتم** و**سـفربرلك** موجود في لبنان ولا يبعد كثيرًا عن حياة الناس الحقيقية، ولكنّ للقالب الفني وقيمه الجمالية متطلباته، وكما قال منصور الرحباني: حتى الحقيقة ليسـت حقيقة مئة بالمئة. وفي الأعمال الرحبانية الكثير من التفاصيل الشـخصية التي عاشها عاصي ومنصور، من حكايات جدّتهما وسـيرة والدهما الذي عرّفهمـا على عالم النغم والقباضايات وشـيخ المشـايخ. والحنيـن يصبح هنا حنين عاصي ومنصـور إلى طفولتهما، وإلـى خبريات الأب والجد عن لبنان سابق للبنان الكبير، لبنان المتصرفية والقرية الجبلية.

وقد يشاهد المرء فيلم **سفربرلك** ويسرّ به وبأغانيه ومناظر طبيعة لبنان. ولكن مضمونه الإيدلوجي واضح: ها هي القرية اللبنانية المسيحية الجبلية تواجه الحصار والاحتلال التركي، فمن هو المنقذ؟ مقاومة لبنانية أتت من بيروت بقيادة المسـلم السـنيّ «أبو أحمد» (مَثَّل الدور عاصي رحباني) والمسيحي الأورثوذكسي «الحاج نقولا». وأنقذ الجبل من المجاعة مجموعة من السوريين بقيادة «أبو درويش» (مَثَّل الدور رفيق سـبيعي «أبو صيـاح»). وعندما يحار عبدو (إحسـان صادق) خطيب عدلى (فيروز) بين أن يعود إلى خطيبته أو ينضم إلى الثوّار، يشـجّعه «أبو أحمد» ليلتحق بهم بقوله: «امشـي على ما يقدّر الله ـ والكاتبُه ربّك بيصير». وعندما طوّق الجيش التركي مجموعة من المقاومين اللبنانيين، تشـاركهم مجموعة سـورية في القتال ضد الاتراك. فهو فيلم يُبرز تماسك اللبنانيين من كل الطوائف ضد الاحتلال ويُبرز السوريين كإخوة يمدّون المعونة، ويقاتلون مع اللبنانيين ضد العدو.

الأغنية اللبنانية وهموم السياسة

لم يكن الأخوان رحباني أقل تجاوبًا مع أوضاع لبنان وفلسطين وبيئة المنطقة. فبعد نكسـة 1967، قدّمت فيروز خلال أسـابيع «زهرة المدائن». ولا لأنّ مسـرح

الأخوين رحباني لم ينزل إلى أرض الواقع، بل لأنّ الأعمال التي تعلّق على الوضع السياسي والاجتماعي وتنتقد السلطة تتالت والانتاج بات غزيرًا، إلى درجة أن عاصي تعرّض لذبحة قلبية بعد عمل متواصل من 1969 إلى 1972. ففي عام واحد، كانت **جبال الصوّان والشخص**، ومَناشِط على مسرح البيكاديلي في بيروت ومهرجانات بعلبك ودمشق. ثم **يعيش يعيش** (1971) **وناطورة المفاتيح** (1972) **وناس من ورق** (1972) **وقصيدة حب** (1973)، وجولات في البرازيل والأرجنتين وأميركا خلال 1970 ـ 1971.

أعمال الرحابنة بعد 1967 أصبحت أكثر تسيّسًا، برز فيها النضال ضد الاحتلال (**جبال الصوّان**) وضد الحاكم المستبد (**ناطورة المفاتيح**)، وضد سلطة المخابرات والمكتب الثاني في لبنان (**يعيش يعيش**)، وظلم المرأة (**لولو**).

ولكن العودة إلى المشروع الأول برز في «**قصيدة حب**» (1973) التي استرجعت المادة الفولكلورية والحَبْكَة الواهية التي تجمع عددًا من الأغاني، وحتى في **صح النوم** (1970) كان ثمّة بنية تحتية فولكلورية لحَبْكة ظاهرها اجتماعي برأي عبده وازن. وهذا ينطبق أيضًا على **المحطة** (1973) التي تشكّل تواصلاً للمشروع الرحباني السابق لحرب 1967، والاتكال على تدخّل إلهي أو معجزة لحسم المشكلة أو المصيبة والوصول إلى النهاية السعيدة بالمحبة والايمان. حتى أنّ **المحطة** فازت بجائزة سعيد عقل، المؤمن الأكبر بمعجزات لبنان. وفي العام 1977 قدّم الرحابنة مسرحية **بِترا في الأردن**، تاركين الساحة اللبنانية للحرب وللفرقاء الذين تبنّى كل منهم أغاني فيروز وكأنّها تغنّي له: «بحبّك يا لبنان»، «يا حجل صنّين»، و«بدنا نكمّل باللي بقيوا».

موسيقى خارقة للطوائف والبلدان

أعمال فيروز والرحابنة لم «تسجّل» وقعًا فوريًّا في بعض اللبنانيين. فكثيرون ممن لا تراث أو جذور لهم في جبل لبنان، لم يعرفوا فيروز أو يتابعوها عن كثب إلا بعد حضورهم إلى بيروت. فالقرية الرحبانية الجبلية واللهجة القروية لم تكن من عادات وتقاليد لعدّة أجيال من اللبنانيين خارجَ الجبل. قد يفهمونها ويتابعون

قصّتها ولكن فاتَتْهُمْ رموزها وأبعادها. وحتى سكان بيروت ممن لا تاريخ لهم في الجبل وجدوا شَرخًا ثقافيًّا كبيرًا بين واقعهم المديني وتراث القرية الرحبانية التي لم يعرفوها قط. وهذا ما عبّر عنه الناقد محمد أبو سمرا والباحث طَهَ الوالي. ويقول الأخير إنّه كلما بثّ الراديو أغنية فولكلورية كان يقفله فورًا،

«على أساس أنّ هذه الأغنيات هي بروباغندا لحياة الجبل اللبناني، وتكرار عن جمال هذا الجبل. وصوت فيروز جميل ولكنّه استغلّ لهذه الغاية، ففيروز وصباح وآخرون استغلّوا للترويج للذوق الجبلي على الشعب واقناعه بقبول هذا الذوق، في حين كان هذا غائبًا في السابق»[1].

ورغم ذلك، أصبحت أعمال الرحابنة خارقة للطوائف اللبنانية والمجتمعات العربية، معروفة ليس في لبنان فحسب بل في سائر المشرق، وصولاً حتى إلى المغرب العربي حيث باتت فيروز المطربة المفضّلة لأجيال من المغاربة والتونسيّين في الستينيّات والسبعينيّات. أمّا اللبناني الذي وصفه طه الوالي ومحمد أبي سمرا، والذي لم «يسجّل» بعفوية في هويّته الوطنية والثقافية ما قدّمه الرحابنة، فإنّه «تعلّم» مع الوقت أن يفعل ذلك إذا أراد أن ينخرط في مشروع «الفكرة اللبنانية»، ونواتها جبل لبنان. ويقول الروائي حسن داوود إنّه بعدما انتقل مع عائلته من جَنوب لبنان للسكن في بيروت، كان وأخوه يقلدّان لهجة مسرحيات فيروز اللبنانية الجبلية في أوتوبيس المدرسة ويخفيان لهجتهما الجنوبية كي لا يثيرا ضحك زملائهما على أصولهما الريفية[2]. وهذا برهان على سطوة الرحابنة في أن يلجأ اللبنانيون إلى مسرحياتهم لتسجيل «لبنانيتهم».

أن تنطبع أعمال فيروز والرحابنة بطابَع مسيحي وجبلي هو مسألة بَدَهيَّة يجب ألّا تحمّل الكثير من الاستهداف الايديولوجي. ولو كان الرحابنة من طرابلس أو بعلبك أو النبطيّة لاختلف المضمون. بل أنّهم استفادوا في فترة صعود الفكرة اللبنانية الثقافي واستغلالها لموارد الدولة وتوظيفها المال لخدمة هذا المشروع الكبير في بناء وطن. وثمة عدّة دلائل على عفوية الرحابنة إذ إنّ مطلق انسان لا يمكنه أن يتّهمهم

(1) طه الوالي، «فيروز للفتيات وللبنان الجبل»، في **ملحق النهار**، 7 تشرين الثاني، 1992، ص 17 ـ 18.

(2) Christopher Stone, p. 83.

بالانعزالية والايديولوجية والجنوح السياسي، بل ارتبطوا في ذهن الناس بالوحدة الوطنية ورمز الوطن، وهم الأوائل فنيًا ووطنيًا في سورية وفلسطين أيضًا.

ويرى فواز طرابلسي أنّ فيروز لدى البعض ليست رمزًا إلى لبنان فحسب، بل هي لبنان. حتى أنّ «شاهين» قبل زواجه من «نجلا» (صباح) في **موسم العز** ينادي معلّم العمار ويطلب منه لا أنّ «يعلّي حارته فحسب» بل أن يبني لبنان («عمّر ت نعمّر لبنان»). ويدافع منصور الرحباني عن لبنان الذي بناه الرحابنة أنّه بقي الأكثر نضارة ووجودًا ولم تدمّره الحرب. «فهي دمّرت النفوس المرتشية والرخيصة وعالم السياسة المزيفة، وبقيت أمّة الرحابنة المؤسسة على المحبة والخير والجمال، وعندما يصل ناس شرفاء إلى السلطة سيمكن تحقيق أمّة الأخوين رحباني»[1]. ولن نستعيد هنا مقولة تكرّرت عبر السنين بأنّ لبنان هو فيروز والرحابنة، وأنّ فيروز والرحابنة هم لبنان. فهذا ما قاله الشعراء والصّحافيون والنقّاد والكتّاب وحتى السياسيون، وأنّ «العباقرة يخلقون الأوطان» حسب تعبير نبيل أبو مراد، في حين يعتبرهم إيلي شويري (فنان شارك في أعمال الرحابنة) من الأنبياء، وأنّ الرحابنة بطريقة أو بأخرى بعمل سحري وحّدوا الاتجاهات والحساسيات المختلفة من خلال مسرحياتهم نحو حلم واحد للبنان وأسطورة ولغة مشتركة، حسب الشاعر عباس بيضون في مقال عن الهوية اللبنانية[2]. وحتى الروائي المصري يوسف القعيد يقول إنّ الرحابنة ساهموا بفعالية في خلق صورة لبنان.

وليس من دليل على أنّ الرحابنة أغرقوا بالمحليّة، إذ إنّ أغاني فيروز والمسرحيات الغنائية كانت تعطي كل انسان ما يريده من حنين وشوق وشعور وطني. ويشرح فواز طرابلسي أنّ أغنيات مثل «ردّني إلى بلادي» و«سنرجع يومًا إلى حيّنا» قد تنطبق على المغترب اللبناني المشتاق إلى وطنه الأم، وعلى اللاجئ الفلسطيني الذي يريد العودة إلى فلسطين، وأغنية «نحن والقمر جيران» تعني للبنانيين الكثير ولكنّها للسوريين قد تكون نشيدًا ثانيًا لسورية. فقومية الأمة الرحابنة اللبنانية كانت منفتحة على العرب.

(1) **السفير**، 29 أيلول، 1995.

(2) عباس بيضون، مجلة **الوسط**، «ثلاث لحظات في رحلة البحث عن هُويّة لبنانية: لا تفرّطوا بفيروز» 12 أيار 1994.

وفيما يلي نماذج من الأغنية الرحبانية التي تُثبت أنّها كنوز خالدة، لا تزال تسحر اللبنانيين والعرب وتثير الشجن وحنينًا عتيقًا إلى الوطن والقرية والحبيبة والجبل والسهل والصحراء، بمجرّد قراءة مطلعها:

- ع البال يا عصفورة النهرين يا ملوّنه يا مكّحله العينين... صار لي ع المفرق تلات ايام وما كنت استهدي ع بيتك وين
- كتبتُ إليك من عتبِ رسالةَ عاشقٍ تعبِ... رسائله.. منازله.. يعمّرها بلا سببِ
- بَعدَنا.. مَن يقصد الكروم؟.. مَن يملأ السلالي؟.. مَن يقطف الدّوالي؟
- بكوخنا يا بني بهالكوخ الفقير.. والتلج ما خلّى ولا عُودة حطب
- كانَ لنا مِن زمانٍ بيّارةٌ جميلة وضيعةٌ ظليلة.. ينام في أفيائها نيسان.. ضيعتُنا كان اسمها بيسان.. خذوني إلى بيسان إلى ضيعتي الشتائية
- سيّدُ الهوى قمري.. مُورقُ الجمالِ طري
- شامُ يا ذا السيف لم يغبِ.. يا كرمَ المجد في الكُتبِ
- من زمان.. أنا وزغيري.. كان في صبي يجي من الحراش.. إلعب أنا واياه.. كان اسمه شادي
- نِحنا والقمر جيران.. بيتو خلف تلالنا.. بيطلع من قبالنا.. بِسمع الألحان
- قرأتُ مجدَكِ في قلبي وفي الكتبِ.. شآم ما المجد؟ أنتِ المجد لم يغبِ
- لا تسألوني.. ما اسمه حبيبي.. أخشى عليكم ضوعة الطيوب
- لبنان يا أخضر حلوع تلال.. يا حكاية القلب وحنين البال
- نَسَمَت من صوبِ سوريا الجنوبُ.. قلتُ هل المشتهى وافى الحبيبُ
- بيقولوا زغيّر بلدي وبالغضب مسوّر بلدي الكرامه غضب والمحبّه غضب والغضب الأحلى بلدي بيقولوا قلال ونكون قلال بلدنا خير وجمال
- سوقي القطيع إلى المراعي وامضي إلى خُضر البقاع.. سمراء يا أنشودة الغابات يا حلم المراعي

- ضِحِك اللوز وخِلِص اللوز وحبيبي ما لفي.. وِلِع الصيف وِدِبِل الصيف وحبيبي ما لفي
- بعدك على بالي.. يا قمر الحلوين.. يا سهر بتشرين.. يا ذهب الغالي
- بتتلج الدني وبتشمّس الدني ويا لبنان بحبّك تـ تخلص الدني.. بخبّيك بعينيي وبقلّك غنيّه تلجك المحبهِ وشمسك الحريهِ
- بحبك يا لبنان يا وطني بحبّك بشمالك بجنوبك بسهلك بحبك بتسأل شو بني وشو اللي ما بني بحبك يا لبنان يا وطني
- يا طير.. يا طاير على طراف الدني.. لو فيك تحكي للحبايب شو بني
- بعلبك.. أنا شمعه على دراجك.. وردِه على سياجك.. أنا نقطة زيت بسراجك
- أنا كتبوني ع ورق النار أنا حمّلوني هموم كتار... أنا.. إلو.. للواقف الزمان.. بنذر صوتي.. حياتي وموتي.. لمجد لبنان
- لملمتُ ذكرى لقاءِ الأمس بالهدب.. ورحتُ أحضنها في الخافق التعبِ
- سهار بعد سهار.. ت يحرز المشوار.. كتار؟ هَو زوّار.. شوي وبيفلوا.. وعنّا الحلا كلّو.. وعنّا القمر بالدار.. ورد وحكي وأشعار
- خدني على تلاتها الحلوين.. خدني على الأرض اللي ربّتنا.. إنساني على خفافي العنب والتين.. اشلحني على ترابات ضيعتنا
- بعدك بتذكر يا وطى الـدوّار؟ بتذكر حكايتنا؟ وِلدين بالأيام كانوا زغار يلفّوا ع جيرتنا
- بيتك يا ستّي الختيارة بيذكّرني ببيت ستّي.. تبقى ترندحلي أشعارا والدنيه عم تشتّي
- وطني.. يا جبل الغيم الأزرق.. وطني.. يا قمر الندي والزنبق.. يا بيوت الـ بيحبّونا.. يا تراب اللي سبقونا.. يا زغيّر ووسع الدني.. يا وطني
- مرّيت بالشوارع.. شوارع القدس العتيقة.. قِدّام الدكاكين.. البقيت من فلسطين.. حكينا سوى الخبرية وعطيوني مزهرية.. قالوا لي هيدي هديّه من الناس الناطرين

فيروز المؤمنة

أعمال الرحابنة ملأى بالرموز المسيحية، وليس المقصود هنا ألبومات الميلاد والجمعة العظيمة لفيروز، بل في ثنايا المسرح الغنائي والعادات والتقاليد في أعمالهم. في العام 1974 صدر كتاب في حلّة أنيقة عن الدار البولسية في جونيه بعنوان **الصلاة في أغاني فيروز** لجوزف عبيد قدّم له سعيد عقل. وهو أطروحة عبيد لنيل الماجستر في العلوم الليتورجية من جامعة الروح القدس في الكسليك، حلّل فيه المؤلف نصوص أغاني فيروز ومضمونها الليتورجي، دون أن يذكر الإسلام مرّة.

جاء في كتاب عبيد: «يقول الكثيرون «عندما نسمع فيروز تغنّي نحسّ بمناخ قدسيّ يحيط بنا. نشعر بجو صلاة يكتنفنا ويخترق ضلوعنا، يلفّنا بقوّة وعنف ويحملنا على الصلاة. ذلك لأن الأغنية الفيروزيّة هي، بحدّ ذاتها، صلاة.

«فيروز مؤمنة وتعيش في محيط مؤمن، بين الكنائس والمعابد. تعيش في وطن، فسَّرَ البعض اسمه بـ «قلب الله». وهذا الجبل الملهم، لبنان ـ الصلاة، لبنان ـ الهيكل، قد غنّته فيروز في كثير من أغانيها. نسمعها مثلاً في «سائليني» تقول: «أنا حسبي أنني من جبل هو بين الله والأرض كلام».

«إنّ فيروز بأغنيتها تأخذنا وتسافر بنا إلى دنيا الله. تدخل بنا البيت، البيت المقدّس، «الناطر التلّة». تمضي بنا إلى القدس مدينة الصلاة، «أورشليم»، مدينة السلام، ترجع بنا إلى ليلة الميلاد. لا بل تعيدنا إلى عهد صاحب المزامير الذي رتّل كثيرًا من مزاميره على الآلات. ونرى أيضًا، من خلال أغنية فيروز «أعطني الناي»... أن الآلة أيضًا تصلّي... ولكن لكلٍ لغته في صلاته... ولذا نرى فائدة إدخال الآلات الموسيقية إلى الكنيسة وإشراكها بالصلاة معنا. فصلاة اثنين أجدى من صلاة واحد.

«فيروز تفضّل الليل للصلاة، حيث الهدوء والخلوة... فالليل يغمرنا بالهدوء والسكينة... غير أنه يحمل في طيّات ظلماته رهبة مشوبة بالقلق والهواجس والأشباح، أحيانًا، وهذا أيضًا يشد بالنفس إلى

الصلاة ويدفعها إلى طلب الحماية.

«ركعنا بهالليالي صرنا دمع الليالي «(يا ساكن العالي)

«للّيل فيك مصلّبًا» (وطن النجوم)

«ركعت وصلّيت والسما تسمع منّي» (عَ إسمك غنّيت)

«عَ تلالك عَ جبالك ركعت وصلّيت» (عَ إسمك غنّيت)

«إنها تصلي وتبكي مع» الطفل في المغارة وأمّه مريم....

لأجل من تشرّدوا، لأجل أطفال بلا منازل

لأجل من دافع واستشهد في المداخل» (زهرة المدائن)

إنها تصلي لأجل القدس، مدينة الصلاة، بهيّة المساكن، وزهرة المدائن:

«لأجلك يا مدينة الصلاة أصلّي

لأجلك يا بهيّة المساكن، يا زهرة المدائن،

يا قدس، يا مدينة الصلاة، أصلّي» (زهرة المدائن)

«هيكلها أرض لبنان، سماء لبنان الحلوة، كل لبنان: «خدني ازرعني بأرض لبنان خدني على الأرض اللي ربتنا وإركع تحت أحلى سما وصلي» (خدني).

وأغنية «أعطني الناي» في كتاب جوزف عبيد تصبح مشتقة من مبدأ ليتورجي ماروني بأنّ «الغِنى خير الصلاة»[1]. وحتى فواز طرابلسي وآخرون يشيرون إلى البعد الديني للرحابنة وإلى تأدية فيروز دورًا يشابه العذراء مريم حيث تقوم فيروز بمعجزات لحلّ المعضلات و«كأنّها سيّدة حريصا». فيشيرون إلى أنّ فيروز في **جسر القمر** ترتدي ملابس وَفقًا للتقاليد تشبه ملابس العذراء، باللونين الأبيض والأزرق[2]. ومنذ بداياتها أنشدت فيروز في الكنائس لطوائف مختلفة، مارونيّة وكاثوليكيّة وأورثوذكسيّة، لِمُناسبة الجمعة العظيمة، أولاً في كنيسة أنطلياس، بلدة

(1) جوزف عبيد، **الصلاة في أغاني فيروز**، تقديم سعيد عقل، جونيه، المطبعة البولسية، 1974، ص 141.

(2) فواز طرابلسي، جسر القمر أو المعجزة على المسرح، في مجلّة **زوايا**، ص 75، عن كرستوفر ستون (بالانكليزية) ص 81.

عاصي ومنصور، ثم في كنائس أخرى. حتى أصبح ذلك تقليدًا سنويًا، صدرت نماذج منه في ألبومات في الأعوام 1962 و1964 و1965. وهي تسجيلات رأى النقاد أنّها ممتازة وعابرة للأديان يستسيغها ويَقْدِرها المسلمون أيضًا، وفيها نفحات صوفية برأي عبده وازن.

وفي ترنيمة «قامت مريم» تنشد فيروز:

قامت مريم بنت داوود إزاء العود، تندب إبنها المصلوب بأيدي الجنود

رمح الحزن غائص في نفسها، ومن ألمه غابت عن حسها

ثم فاقت الوالدة، وصاحت آه يا ولداه!

حبيبي حبيبي يا ولداه خاطبني، كيف أراك عريان ولا أبكيك يا إبني

أوجاعك حرقت أكبادي، آلامك خرقت فؤادي

أحياة لوالدتك، يا ولداه بعد موتك!؟ يا أم يسوع بنت الآب الأكرم

يا عروس الروح القدوس الأعظم، أشركينا بآلام فادينا، زينينا بنعمة بارينا

لنخدمك مديد الدوام على الأيام والأيام.

فيروز القديسة

صوّرت الأعمال الرحبانية فيروز على أنّها البنت «المنذورة لبلدها»، فهي «سندريلا» التضحية والبراءة، وهو فعلاً دور المرأة في المجتمع الذكوريّ العربي، الذي يريد المرأة لانجاب الرجال، ولكنّها ليست مواطنة كاملة تدير البلد وتَحكُمه. كما أنّ فيروز كامرأة خارج المسرح كانت الصامت الأكبر، فكان دورها في صنع الهوية اللبنانية مقتصرًا على أدائها على خشبة المسرح، وليس الكلام في الإذاعات والتيلفزيون وفي الصحف، كما كان يفعل عاصي مثلاً.

عدا ذلك، كانت فيروز مضطرّة أن تكون «مواطنة مثالية» في حياتها الخاصة خارج المسرح، ما يتناسق مع صورتها في ذهن الناس. فهي أمّ ولكنها أيضًا الملاك الطاهر الصامت. وسؤلت فيروز مرارًا عن صمتها الذي أصبح علامتها

المميزة ووقفتها «الجامدة» على المسرح، ولماذا عندما تتكلّم فإنّ كلامها قليل، فقالت: «أنا ما بعرف احكي وما بحب احكي.. وحتى منصور اللي بيعرف يحكي ما بيحب يحكي. عاصي بيعرف يحكي وبيحب يحكي، وعملناه هو المتكلّم». وتضيف في مناسبة أخرى أنّ غناءها هو كلامها، وهي تتكلّم كثيرًا وتغنّي كثيرًا على المسرح. وحتى في مؤتمر صَحَفي للجنة مِهرجانات بعلبك عام 1972، كانت فيروز حاضرة مع اللجنة، ولكنّها لم تُشارك في الأجوبة. وعندما وجّه إليها الإعلاميون سؤالاً مباشرًا، همست الجواب لرئيسة اللجنة سلوى السعيد. وَشَكا الصّحافيون لماذا لا تتكلم فيروز؟ فأجابت عضوات اللجنة وكأنّهن في كورس: «فيروز بتغنّي!».

وإذا كانت النساء في المجتمع العربي أدّين الفنون المختلفة من سرد شَهرزاد القصص للملك شهريار في ألف ليلة وليلة، إلى عزف الموسيقى والرقص والغناء في بَلاط العباسيين، فإنّ هذا الفنّ خلق تابو جعل الفنون والآداب مقفلة على الرجال الجِدّيين، وخاصة في العائلات الاقطاعية في المجتمع العربي عند منعطف القرن التاسع عشر. وحتى منصور الرحباني يذكر أنّه كان يعمل شرطيًا، وأنّ الضابط وبّخه لأنّه يعمل في الموسيقى في الليل، «عيب عليك أنت ابن صديقي حنا تغنّي على المسرح». كما أنّ زياد الرحباني رغم شهرته وإبداعه الفني واجه موقفًا مشابهًا لدى لقائه والدَ زوجته الأولى دلال، الذي كان متردّدًا مفضّلاً أن يكون زوج ابنته محاميًا ومن عائلة أو ما شابه. وهو ما ظهرت بعض تفاصيله في أغنية «مربى الدلال» على ألبوم «**بما إنّو**» عام 1995.

هذا «التابو» حول تصادم الفنان بالقبول الاجتماعي لا يقتصر على لبنان، بل أنّ محمد حسين هيكل، حاملاً اللّقبَ لأوّل مؤلف رواية عربية هي **زينب** (1913)، اضطُرَّ إلى إخفاء اسمه الأصلي، واستعمل اسمًا مستعارًا للمؤلف هو «فلّاح مصري»، خوفًا من ذويه ومن الصيت في المجتمع، يكتب الروايات وهو الذي ذهب إلى باريس ليتخصّص كمحام. حتى نُشرت رسميًا باسمه عام 1929. وهذه كانت أيضًا تجربة توفيق الحكيم الذي استعمل اسمًا مستعارًا على أوّل مسرحيتين له، وهو بحقّ من أكبر أدباء مِصر في القرن العشرين.

أمّا مؤسس الموسيقى العربية الحديثة سيّد درويش، فقد هدّده شقيق زوجته أنّه إذا لم يُقلع عن الغناء والموسيقى، فسيأتي ويطلّق منه شقيقته (أي زوجة درويش) بالقوّة. ويصادف القارئ هنا وهناك تفسيرًا لهذه الظاهرة، حيث يعتبر المجتمع العربي من يتعاطى الفن والابداع بأنّه غريب الأطوار، مشكوك في أخلاقه وأحيانًا بعيد عن الدين، أو قد يتأخّر في الزواج وتظهر عليه ميول مُثْلية، الخ.

حتى أنّ واحدًا من كبار موسيقيي العراق في النصف الثاني من القرن العشرين، منير بشير، كان حريصًا على إخفاء عُودِهِ اثناء عودته إلى الحيّ ومروره في الشارع الذي يسكن فيه مع عائلته في بغداد، كي لا يراه الناس، ويَعيبون عليه عمله في الفن. كما أنّ عددًا من أفلام فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ تُظهر رفض أبي الفتاة زواجها من «فنان».

وقصّة أسمهان التي نافست أم كلثوم على عرش الغناء العربي معروفة، وقد عُرضت دراميًا في مسلسل تيلفزيوني (2008)، حيث تتعرّض لاضطهاد من طرف عائلتها بسبب عملها في الغناء والتمثيل السينمائي. فهي كانت صاحبة شهرة وحضور في الفن، ولكنّ هذا لم يُترجم إلى نفوذ أو سلطة من أيّ نوع، ما يعيد إلى الأذهان ما ذكره الباحثون عن دور الفنانات في المجتمعات المختلفة وخاصة تلك الآسيوية والإسلامية في الترفيه في بلاط السلاطين ما يجعلهن قريبات من فئة الحريم والجواري. وهي نظرة استمرّت رواسبها إلى وقت متأخر من القرن العشرين، وما زالت سائدة في بعض المجتمعات العربية، عندما تُعلن الابنة أو الزوجة عن رغبتها في ممارسة الغناء والرقص والتمثيل.

أمّا كيف تخطّت أم كلثوم هذا الواقع في بيئة تقليدية فذلك أنّها كانت تشدّد على هويّة بنت البلد في شخصيتها وحضورها، وثانيًا أنّ عملها الفني لم ينفصل عن نهضة مصر، ويصبّ في المجهود الوطني الأكبر. هذه إذًا كانت الوصفة الصحيحة التي انطبقت على فيروز، والتي برزت في مشروع الرحابنة، واختصرها زياد في مسرحياته عن «البنت المندورة لبلدها وللحرية» (**شي فاشل**). فالمرأة بمعناها الرمزي هي خزّان الشرف والكرامة والعَرض في الوطن، وهي «الأم وجه الأمة».

وحتى فيروز صرّحت مرارًا أنّ ما تقدّمه على المسرح ليس تمثيلاً بل هو أدوار قريبة جدًّا من حياتها الشخصية. وفي مسرحيات الأخوين رحباني الشخصيات النسائية الرئيسة هي الأم أو الإبنة أو الحبيبة، وثمّة عامل تضحية ذاتية، فهي ستنجب الأولاد وتربّيهم على عبادة الله ولبنان، أمّا عندما ظهرت فنانة غير فيروز في هذه الأعمال (كصباح في **موسم العز**) فذلك لأنّ فيروز كانت حاملاً. وفي **الليل والقنديل**، فيروز هي «منتورة» التي تؤمّن معيشة العائلة، والتي ستحضر القنديل الذي سينير الظلمات. وفي **هالة والملك** ترفض هالة أن تتزوّج الملك رغم فقرها. وفي **بيّاع الخواتم** توافق أن تتزوّج شابًا لا تعرفه ولم تره وأن تنتظر عامًا كاملاً حتى «عيد العزّابي» ليتزوّج الآخرون قبلها، وفي **أيام فخر الدين** تنصح «عطر الليل» خطيبها أن يبحث عن امرأة أخرى، لأنّها منذورة لوطنها. وفي «**بترا**» تضحّي الملكة بابنتها فداءً للوطن.

ولئن كان دور فيروز هائلاً في صنع الهويّة اللبنانية والأسطورة المكوّنة للأمّة، كان مهمًّا أن تكون صورتها في حياتها الخاصة، كزوجة وأمّ وقدّيسة، مطابقة لشخصيتها العامة على المسرح وفي المهرجانات. تظهر صورها مع أولادها أو بعد الولادة في المستشفى، ويلاحظ عبدالوهاب بعد زيارة لفيروز وعاصي في منزلهما أنّ فيروز تقوم بأمور كثيرة بنفسها «ولا تُشغل خادمتها كثيرًا». وعادةً ما يصف الجمهور فيروز بأنّها «الأم التي تتكلّم باسمنا جميعًا»، أو «عروس الوطن الذي يشعر كل مواطن أنّه عريسها، ولكنّها ستبقى عروسًا بلا عريس لأنّها عروس الوطن».

لقد فرض الرأي العام على فيروز الانسانة دور الزوجة والأم كما جاء في ملحق **النهار** الثقافي عام 1998، إلى درجة أنّه عندما بدأت العلاقة تتدهور مع زوجها عاصي رفض الكاهن الأورثوذكسي أن يوافق على طلاقهما: «طلاق؟ غير ممكن. أنتِ لستِ امرأة عادية. أنتِ مثال للنساء ورمز للمرأة». ولكن زياد يقول إنّه لم يرَ فيروز وعاصي كثيرًا عندما كان صغيرًا، بل كانا منشغلين دومًا في النشاط الفنّي، وأنّ أقرب شخص إليه في عائلته كانت المربيّة التي اعتنت به[1].

(1) Christopher Stone, p. 146.

حتى أنّ زياد يتطرّق إلى هذا الموضوع في مسرحيته **شي فاشل** عندما يطلب المتعهد من المخرج أن يضيف «السكس» إلى العمل الفولكلوري بين «الصبيّة» و«المختار» فيكون جواب «المُخرج نور» أنّ هذا لا يجوز لأنّ «الصبيّة طاهرة ومندورة لبلدها». فيوافق المتعهّد بأنّ الوطنية أيضًا تجذب الجمهور.

تقول فيروز إنّها كانت تخاف من الجمهور كل مرّة ظهرت فيها على المسرح، و«كل مرّة كأنّها تجازف بكل كيانها». ولذلك كانت فيروز تظهر بدون حركة ولا تشارك رقص الدبكة كما قد تفعل صباح. فكانت تغنّي بدون أيّ إغراء أو إيحاء جنسي، بطهارة مقدّسة وعفاف مفهوم لدى المسلمين وتشابه العذراء لدى المسيحيين، صورة المرأة كإلهة أو أم الجميع لا وجود للجنس في عالمها خارج المنزل.

وهذه كانت مسافة شاسعة في تحوّل فيروز من مشاركة في كورس الإذاعة إلى إلهة الفولكلور والهويّة اللبنانية خلال أقل من عقدين من الزمن. وهو إنجاز نادر بين الأفراد، لم تستحوذه حتى أم كلثوم التي قد يربطها المراقب بالفن المصري، ولكن الهوية المصرية لم تتأسّس على الفن الكلثومي، بينما تأسّست إلى حد كبير الهوية اللبنانية على المشروع الرحباني.

ذكرت فيروز لصحيفة **النهار** عام 1983 أنّها كانت تسير في الشارع عندما شاهدتها امرأة شرعت تخاطبها بالقول: «يا ملكة! يا عظيمة! يا مريم! يا طاهرة!». وتضيف فيروز أنّ هذه الحادثة هزّتها في العمق[1]. كانت فيروز أسيرة هذه الصورة الأيقونية في الأذهان. تشكو من أنّها زارت معظم بلدان العالم، ولكن كان لزامًا عليها أن تبقى في الفندق بانتظار موعد الحفل، فيما كان باقي أعضاء الفرقة من موسيقيين وممثلين وتِقنيّين يزورون تلك المدن ويتسوّقون ويقضون أوقاتًا ممتعة، هي من حقهم، كما تقول فيروز. ولكن مَن قال إنّ فيروز لا تسّر أيضًا بالتجوّل بين الناس وفي الشوارع والتسوّق من المَحالّ؟ ومن يعلم أنّ هذه المتعة محرومة منها حتى فيروز؟

(1) **النهار**، 19 آب 1983.

نهاية زمن الفولكلور؟

عادت فيروز إلى مِهرجانات بعلبك الدولية عام 1998 بعد غياب 24 سنة. ويومها صعد رئيس الجمهورية إلياس الهراوي إلى المسرح ليهنّيء فيروز ويصرّح أنّ «مع نجاح فيروز سيأتي نجاح لبنان». وكان الهراوي يرغب أن يلقي السلام على فيروز، كما رغب رفيق الحريري قبله. فُطلب منه أن ينتظر نهاية العرض، ففعل. هذا النفوذ الفيروزي على رئيس الجمهورية جاء بعد عقود من بداية الرحابنة في عهد الرئيس كميل شمعون في الخمسينيّات. ولقد أشرنا سابقًا كيف عكست أعمال الرحابنة لفترة طويلة منحى إيديولوجيًا برزت فيه القرية المسيحية في جبل لبنان كنموذج للبلد الجديد، واستخدم الفولكلور الشعبي واعتُبرت العادات والتقاليد مرآة أصالة حضارية مميّزة، ما تماشى مع أجندة لجنة المهرجان وأصحاب الأمر الواقع في الدولة. وإذا لم تعكس هذه الأعمال التنوّع الثقافي والديني للبنان والواقع الاجتماعي، فإعادة الاعتبار لهذا التغاضي سيكون في صلب مسرح زياد الرحباني النقدي فيما بعد. وحتى بعدما وصل الرئيس التوفيقي فؤاد شهاب إلى الحكم عام 1958، لم يتغيّر هذا النهج في أعمال الرحابنة ومسرحياتهم الغنائية السنوية، بل ثابروا على خطّهم حتى فاز هذا الخطّ أخيرًا وتعوّد اللبنانيون أنّ ما يقدّمه الرحابنة هو تاريخهم وفولكلورهم وفنّهم. وهي ظاهرة شهدتها دول أخرى في العصر الحديث، حيث تتمكّن نخبة بفنّها وإبداعها من تكوين هويّة جامعة لشعبها. وهذا ما فعله الرحابنة وجيل كامل من الفنانين الذين تاثّروا بهم. فلم يكن لبنان لبنانيًا كما أصبح منذ الستينيّات لولا العمل الرحباني. ورغم أنّ العمل الرحباني هو صورة فنيّة عن لبنان، مهما كان هذا اللبنان، ومهما بعُد العمل الفنّي عن الحقيقة الاجتماعية والانتروبولوجية، فهو اللبنان الذي شاهده الأجانب في بعلبك ونشأ عليه أجيال من اللبنانيين، إلى حدّ أنّ علماء اجتماعيين رأوا أنّ العمل الفني، كالمسرح الغنائي في هذه الحالة، قد يتفوّق على الواقع ويقتنع الناس أنّه هو الحقيقة. فإذا رأوا ما يناقض هذا المسرح وهذا الفن وقيمه قالوا: «هذا العمل أو هذا التصرّف ليس لبنانيًا» أو «هذا غريب عن لبنان».

كان منطقيًا أن يختفي المشروع الرحباني للهوية اللبنانية في سنوات الحرب، ثم كان صمت رحباني بعد الحرب، لتعود فيروز مع باقة من الأعمال الرحابنية إلى بعلبك عام 1998. ولكن هذه المرّة لم يكن ممكنًا لفيروز أن تعود إلى مُثل ما قبل الحرب وإلى لبنان الأسطوري الذي وُلد في أعمال الرحابنة الخالدة. ولقد أشرنا إلى أنّ الرحابنة انتقلوا في أعمالهم ومنذ الستينيّات خارج الفولكلور، ولكن لجنة مهرجانات بعلبك استمرّت حتى اليوم في إطار الضيعة والفولكلور. فقدّمت في موسم عام 2009 **أوبريت الضيعة** لفرقة كركلّا جمع عناصر المسرح الرحباني المتراكمة كافةً منذ 1957 لتقديمها دفعة واحدة، كما يشرح محمد أبو اسبر في الأنوار:

«استمد (عبدالحليم) كركلّا من عبق التاريخ التراث اللبناني الأصيل واستحضر في لوحاته مشاهد ضوئية احتضنت حضارات الأقدمين. فعلى أعمدة باخوس ارتسمت الأحرف الأبجدية الفينيقية التي علّمت العالم الحرف على إيقاع هجرات قَدموس، ومن المُتحف الوطني صورًا لتمثال إله فينيقي.. وتكرّ السُحبُة الضوئية المشهدية التي سبقت الحفل، بمشاهد للاسكندر المقدوني وعظماء اليونان والرومان، وصولاً إلى الامير فخر الدين المعني الثاني، مرورًا بالفسيفساء والنقوش والمطرزات المزركشة الالوان والاشكال، والمتعددة الدلالات. إلى أن يطلّ أرز لبنان الشامخ على مَرّ العصور، ومشاهد مواسم الخير وغلال القمح ودوار الشمس، وكل خيرات الطبيعة وصولاً إلى الضيعة اللبنانية، لتبدأ الحكاية التي في كثير من ملامحها تحاكي الواقع المَعيش. وفي فصلها الأخير يتغلّب جانب الخير ورفض الانقسام والتفرقة، وتسود الكلمة التي تجمع، فيصير عرس الضيعة عرس الكل، بعد انتصار المحبة وغَلَبَتِها. أما الفولكلور فله الصدارة في العمل، ففي ايقاع الفنان عمر كركلّا، كل الرجولة والتحدي والعنفوان، وخطواته نطقت بلغة أبناء هذه الأرض المعطاء. في حين أنّ سائر أعضاء الفرقة كانت اجسادهم طوع بنان النغمات، وكأن

مفردات الموسيقى والالحان سرت في عروقهم فتجلت في تعبيراتهم الرائعة ضمن اطار كوريغرافيا من تصميم أليسار كركلا جعلت المسرح صورة مشهدية في غاية الجمال، مستفيدة من اضاءة صممها على النسق العالمي فينيشيو تشيلي بما يليق بعظمة المكان»[1].

وكتبت مي منسّى عن عمل كركلّا في **النهار**:

«أوبريت الضيعة»، المسرحية الغنائية الراقصة التي أرادها عبد الحليم كركلا أولى لبعلبك ومهرجاناتها، تختصر بالحوار والأغاني، مكتوبة بقلم الشاعر طلال حيدر، وطنًا في قرية أهلها في نزاع رغم الشعار النافر الذي يتغنى به المتنازعون «المصالحة تحتاج إلى جرأة والحب إلى قلب»... حين ابتدأت الموسيقى.. بدا لنا المعبد الأمامي بأعمدته يتنفس وينبعث حيًا من عالمه القديم. ثمة ساحر مُلِمّ بكيميائية الضوء وتأثيره في الحجر، هو الايطالي فينيشيو تشيلي، على سينوغرافيا لوشيا غوج، أعطى الكلام للأعمدة، فسطّرت الأبجدية الفينيقية، وفي آن بدأ يخرج من وراء الأعمدة أباطرة ذاك الزمن، كانوا ماشين في اتجاهنا، يعيدون إلى القلعة الصامتة أمجادها. وفيما الأوبريت حامية بين حب مزيان وليلى وكراهيات الناس، كانت حكاية القلعة ماضية على أعمدتها تروي آثار بعلبك من خزف ونواويس وتماثيل، وفسيفسائيات. شيئًا فشيئًا يستبدل القديم تاريخه بحرف بعلبك من سجاد وعباءات ومشالح، إلى أن يحين عصر العنب في خوابي الاله باخوس وفي مزرعة بو فضلو. هكذا التقت أسطورة الآلهة بتقاليد بعلبك الزراعية»[2].

فقط بيسان طي انتقدت التكرار والكلشيهات والروشتة القديمة المعتمدة في «**أوبريت الضيعة**»، فكتبت:

(1) محمد أبو اسبر، «أكبر حشد جماهيري تشهده بعلبك في حفل كركلا»، **الأنوار**، 17 تموز 2009.

(2) مي منسّى، «أوبريت الضيعة» المسرحية الغنائية الراقصة في بعلبك ـ كركلا ذرّى على تاريخها تبرًا وعراقة ومن الجمال ولدت القصة»، **النهار**، 18 تموز 2009.

«بدلاً من طرح الأسئلة الموجعة، ومواجهة الواقع بفجاجته وتعقيده كما نتوقّع اليوم من أي فنّان معاصر، يطالعنا كركلّا بخطاب توفيقي، معتبرًا الخلافات (مهما عظمت) فعلاً عابرًا. «أوبرا الضيعة» تعتمد توليفات تُعجب الجمهور، بدءًا من الشعارات التي كثر ترديدها مثل «لبنان لا يحترق» أو «الإخوة لا يتقاتلون»... وصولاً إلى القصة «التقليدية»: حبّ بين شاب وفتاة يواجه حواجز ناتجة من الطمع.. كذلك فإنّ ابنه إيفان، مخرج العمل، لم يعرف كيف يذهب بالقصة بعيدًا عن إطارها «الفطري». صنّاع العمل يتمتعون بنقطة قوّة أساسيّة: بدوا مالكين لمفاتيح الذوق السائد، يعرفون أن المشاهد التقليدي يأسره الكلام السياسي العام، وتسحره القصة التقليدية نفسها... أما في منظار الفنّ الحيّ والمتجدّد، فلا بدّ من تقويم مختلف للتجربة: الكليشيهات الكثيرة ـ وإن أعجبت الجمهور ـ أدّت إلى إضعاف السيناريو، بسبب بديهيتها وشعاراتها المفرطة»[1].

ونفهم لماذا اكتفى أبو اسبر ومنسّى بوصف العمل وعبارات الاعجاب ولم يذهبا في النقد ما ذهبته هي عندما نقرأ أدونيس في جريدة **الحياة** الذي رأى أنّ عودة النشاط الثقافي إلى بعلبك هو إنجاز يستحق التقدير:

«افتتاح مهرجانات بعلبك، السبت 4 تموز حدث ثقافي لبناني يرتقي إلى مستوى الرمز. وهو رمز مزدوج. من جهة، تُستعاد الثقة عن الشكاكين والمُشككين بحيوية الشعب اللبناني (خارج الساحة السياسية) وقدرته على تجاوز الصعوبات بجميع أشكالها. تُستعاد كذلك الثقة بثقافته المركّبة المتنوعة التي تذهب عُمقيًا كما تذهب أفقيًا. من جهة ثانية، يزداد اليقين بأن انفتاح لبنان على الآخر وإبداعاته ليس من باب التفاخُر والتعاظُم، وإنما هو جزءٌ عضويٌّ من هويته

(1) بيسان طي، «الحلاني بطلًا مطلقًا لأوبرا الضيعة وعبدالحليم كركلا يسرف في الإبهار»، **الأخبار**، 18 تموز 2009.

الثقافية، وكأنّ الآخر المختلف المبدع وجهٌ ثان للذات المبدعة في لبنان. كأن بعلبك الحياة اليومية والثقافة السائدة، لا علاقة لها ببعلبك الإبداع المعماري ـ الفني الفريد. أو كأن بعلبك هذه لا مكان لها في بعلبك: لا مكان لها في مكانها نفسه. كأنها «غريبة» أو «غير موجودة» في المكان الذي لا مكان لها غيره. وهذا هو مدار التساؤل الثاني. فما سببُ هذا «الانشطار»؟ ربما سارع بعضهم وقال: سببُ ذلك «ديني». على هؤلاء أطرح سؤالاً: لماذا، إذًا، «يتنفّس» كثيرٌ من الصروح المعمارية الإسلامية العربية هواء الفن المعماري الذي يتجسَّد في بعلبك، سواء بالجامع الأموي في دمشق، أو الجامع العُمري في بيروت، أو في جامع قرطبة الأندلسي، تمثيلاً لا حصرًا؟»[1]

زياد الرحباني مجدّدًا للموسيقى اللبنانية

يذكر زياد الرحباني عن بداية تجاربه في صنع الموسيقى وعزفها أمام والده عاصي: «عندما كنتُ أُسمِعه بعض مقطوعاتي كان يشعر كأنني اشرد نحو الغربي فيبدأ بتحذيري من التطرّف في إدخال التجارب الغربية بشكل غير مدروس وغير حسّاس إلى موسيقانا. كان يوضح لي مشروع الرحابنة الموسيقي ويدافع عنه دائمًا، ويقول لي بأن لا أفكّر بأنّ هذا المشروع هو مجرّد فولوكلور وسهل بل هو مشروع موسيقي متعدّد الجوانب.. ومن الأمور التي تعلّمتها في تلك الفترة هي إبراز الهوية الشرقية الوطنية للموسيقى في تأليفاتي والتأكيد على هويتي الثقافية أينما وُجدت في العالم من خلال التركيز على المقامات الموسيقية الشرقية والمحتوية منها على أرباع الأصوات وإبرازها بطريقة مركّبة وغير تقليدية من خلال الكتابة الهارمونية لهذه المقامات. طبعًا الرحابنة كانوا منذ بداياتهم يحاولون تجارب من هذا النوع... ومع أنّ الوالد كان صعبًا ولا يتقبّل أيّ تهاون في الموسيقى ولا يحبّذ الخلط العشوائي بين الثقافتين الشرقية والغربية ولكنّه كان يُعجب بالكثير من موسيقايّ التي كنتُ قد بدأت أكوّن شخصيتي الموسيقية من خلالها... هذا الوعي

(1) «مدارات يكتبها أدونيس ـ لماذا لا مكان لبعلبك في بعلبك؟»، **الحياة**، الخميس 16 تموز 2009.

أنتج اقتناعًا تامًا بالنسبة لي بأنّ أي موسيقى عالمية لم يعد بمقدوري التعاطي معها تأليفًا عزفًا وأداء إلا من خلال مُناخ الموسيقى الشرقية وتجلّى هذا أوّلاً في طريقة عزفي على البيانو للموسيقى الغربية حيث تمرّ نغمات شرقية»[1].

ويشرح زياد بساطة الجملة الموسيقية الرحبانية واعتمادها الأساس على الميلودي، وأنّ عاصي كان يعوّل كثيرًا على التوزيع ويعدّل كثيرًا في أثناء التسجيل، لأنّ المهم عنده كان أن تنسجم ميلودي الأغنية مع ذوق الناس، لأنّ الميلودي هي التي تدخل إلى قلوب الناس أولاً وعاصي يدافع عن اللحن الأساس، يعني عن شيء يشبه الموسيقى البيزنطية.

سُئل زياد في مقابلة إذاعية حول اتجاهه لتأليف الموسيقى من دون كلام، فقال: «الموسيقى هي لغة متطوّرة بين الشعوب والبشر. فالموسيقى بالنسبة إليّ أهم فن. بينما إلى الناس في مجتمعنا فإنّ هذا غير وارد، الكلام هو الأهم». ولدى سؤاله أين مشروعه الموسيقي وماذا ينوي أن يحقق، يجيب: «المشروع الموسيقي هو موسيقى صرف.. لأشجّع الاتجاه في تقليل الكلام». وليبرهن أنّ اللحن هو المهم ومنذ قدوم الأغنية العربية الحديثة في القرن العشرين، أعطى مثال أغنية قام بتلحينها، هي «بعثت لك يا حبيب الروح بعثت لك روحي» التي كانت استمرارية لمدرسة سيّد درويش والرحابنة، وأعجبت الجمهور الذي تذوّقها حالة طربية. ولكن إذا دقّقت في الأغنية فإنّ المطربة تكرّر الجملة نفسها من أول الأغنية إلى آخرها، فاللحن هو الذي طغى وسخر من الطرب وكلام الطرب. وبعد ذلك غنّت فيروز هذه الأغنية، وغنّت أخريات لا تحتوي إلا بضع كلمات، مثل أغنية «يا ليلي» التي تكرّر فيها عبارة «يا ليلي» ولا تقول غيرها. واعترف زياد بأنّ بعض تجاربه الجديدة (**هدوء نسبي**) لم يكن موفقًا: «صحيح الرأي القائل من الناس بأنّ هذه الموسيقى ليست شرقية وأن الجاز الشرقي هو ادّعاء في غير محلّه». قال زياد بأنّه يعمل من أجل دفع الموسيقى الشرقية إلى العالم، من أجل أن لا يسمع العالم الموسيقى الشرقية كنماذج تراثية وإنما كموسيقى قابلة للاستماع.

(1) آراء زياد هنا من مقابلتين مع نزار مروّة، نشرا عام 1998. نزار مروّة، **في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني**، محرّر: محمد دكروب، بيروت، دار الفارابي، 1998، ص 302 ـ 343.

يمكن اعتبار عام 1990 نقطة محورية تفصل فيروز عن أعمالها السابقة، وتمكن تسمية ما أنجزته سابقًا بأنّه «فيروز 1»، وأنّ ما قدّمته بعد ذلك هو «فيروز 2». إذ إنّ فيروز افترقت عن عاصي عام 1980 (توفي عام 1986)، فتولّى ابنها زياد إدارة أعمالها وتلحين أغانيها وتوزيعها الجديدة، بأسلوب حافظ على النكهة الرحبانية، ولكنّه طعّمها بأساليب الجاز وتِقنيّات غربية، وبعبقرية موسيقية ميّزت زياد. كان هذا النهج الجديد دليلاً على أنّ المدرسة الرحبانية مستمرّة، وأنّ ثمة تجديدًا في هذه المدرسة بدأ يظهر في بيروت. الجمهور المخضرم الذي تعوّد القديمَ لم يستوعب أو يتقبّل هذا التحوّل في فيروز، الذي إنمّا حرّرها من أسر نمطية أسطورية محا أنوثتها كامرأة، ونزع حقيقتها كإنسانة مثل الآخرين، وجعل منها صرحًا وطنيًا مثاليًا. ولكن جمهورها لم يقاطعها وباتت في خط تصاعدي من عمل إلى عمل، بدأ مع ألبوم **كيفك إنتا** (1991) و**إلى عاصي** (1995)، وصولاً إلى **الله كبير** (2008)، و**إيه في أمل** (2012) حتى بلغ ما لحّنه لها زياد عشرة ألبومات.

دخل زياد ميدان الرحابنة بعد **المحطة**، عندما تعرّض والده عاصي لذبحة قلبية، وعانت فيروز من الإعياء ودخلا معًا إلى المستشفى. إنّها تلك الفترة التي دخل فيها زياد إلى ربرتوار فيروز بأغنية «سألوني الناس». وكان تعاون زياد مع فيروز موسيقيًا فقط، ذلك أنّه سيخوض عمله المسرحي الملتزم كشأن آخر (وهو ما سنعود إليه في فصل المسرح). ويعترف زياد أنّه لم يكتب عملاً مسرحيًا لفيروز، لأنّه يجد «الجنر» الذي أدّته فيروز في أعمال الأخوين رحباني صعبًا، بينما ما كتبه هو في مسرحياته كان مباشرًا ومما يسمعه هو في شوارع بيروت ومقاهيها كل يوم. لقد تحوّلت فيروز بنظر بعض النقاد من أم زياد البيولوجية إلى ابنته الفنيّة، بمعنى ما كمشتغلة في مشروعه الموسيقي. ويذكرون أغنية «كيفك إنت» كدليل على فيروز الجديدة التي اختلفت جذريًا عن تلك البنت الفولكلورية المعصومة. فهي تخاطب هنا حبيبًا سابقًا وقد أصبح متزوّجًا وأبًا لأولاد وتريد أن تعود إليه، أنّها ما زالت على حبّه وهو «حلالها»، ضاربة بالتقاليد عرض الحائط باسم الحب، معلنة في نهايتها استعدادها للعودة إليه:

بتذكر آخر مرة شفتك سنتها، بتذكر وقتها آخر كلمة قلتها
ما عدت شفتك وهلق شفتك، كيفك انتا ملّا انتا
كيفك؟ قال عم بيقولوا صار عندك ولاد، أنا والله كنت مفكرتك
برّات البلاد
شو بدي بالبلاد، الله يخلي الولاد، كيفك إنت ملّا انت
بيطلع ع بالي ارجع أنا وياك، إنت حلالي إرجع أنا واياك
بتذكر آخر مرة شو قلتلي: بدِّك ضللي، بدك فيكي تفللي
زعلت بوقتها وما حللتها إنّو إنتا هيدا إنت
بترجع ع راسي رغم العِيَل والناس
انتا الاساسي وبحبك بالأساس
بحبك انتا ملّا انتا

رأت الأديبة العراقية ديزي الأمير في ملحق **النهار**[1]، أنّ ألبوم فيروز **كيفك إنتَ** قد أبعدها عن جذورها. وشكت الأمير من الكلام العادي واليومي الذي باتت تغنّيه فيروز لشعب اعتاد الطربَ والكلمة. حتى أننا نسمع على الألبوم نفسه بروفات بين زياد وفيروز، نشعر معها بفيروز وهي تضحك وتحدّث زياد، بهبوط ما من السماء إلى الأرض.

لم تكن عودة فيروز إلى الغناء العلني في لبنان بالأمر الهيّن. واستغرق الأمر بضع سنوات بعد الحرب حتى تجد «الفورمول» المناسبة لذلك. فقد اعترض الجمهور على قبول فيروز، بما تمثّله من تاريخ «وعراقة» ومثالية وطنية، أن تغنّي بدعوة من شركة سوليدير لأنها بذلك ستبدو أنّها تبارك مشروع رئيس الوزراء الراحل رفيق الحريري الذي اعترض عليه عدد كبير من المثقفين والصحافيين. فكانت الصفحات الثقافية لصحف بيروت الرئيسَة بأقلامها الرئيسَة تنتقد وتعترض خطوة فيروز الغناء في وسط بيروت. وجرى توزيع بيان وقّعه الكثيرون ومنهم زياد نفسه الذي أيّد هذا الرأي، ولكنّه سار في تنفيذ الحفل الغنائي إذ كان مسؤولاً عن

(1) **ملحق النهار**، 13 تشرين الثاني 1992.

الموسيقى والتوزيع لاطلالة فيروز الأولى في بيروت ما بعد الحرب. وكان نجاح الحفل منقطع النظير شاهده أكثر من 40 ألف شخص، حضروا من أنحاء لبنان ومن خارجه. وإذ طلب رفيق الحريري إلقاء التحية على فيروز تقديم الشكر بعد الحفل، استطاعت أن تتجنّب ذلك وغادرت المكان.

أغنية الـ pop

بعد نهضة الخمسينيّات والستينيّات وبداية السبعينيّات، أخذت تنتشر الأغنيات الشعبية القصيرة «البوب» في لبنان، ولا تزال تهيمن على الساحة الموسيقية والغنائية اليوم. ولقد ربط كثيرون هذه الظاهرة بالجيل الحالي، في حين أنّها نشأت في زمن الحرب اللبنانية وبقيت طاغية منذ نهاية الحرب عام 1990. ولقد عبّر نقاد الطرب والموسيقى عن شوقهم إلى «الزمن الجميل» وشَكَوا من «هبوط الفن» وأنّ «زمن العمالقة ولّى وجاء زمن هيفاء وهبي»، وأنّ مقوّمات الأغنية (صوتًا ولحنًا وكلمات) كانت أفضل في السابق، أي قبل 40 سنة (في الفترة 1950 ـ 1980). وهذا كلام تعميمي لا ينفع في شرح الظاهرة.

والحقيقة أنّ الرحابنة هم عرابو وأم وأب أغنية البوب اللبنانية الحديثة والقصيرة. وانّ فيروز قدّمت مئات أغنيات البوب، وكذلك فعل وديع الصافي وغيره في الماضي. ومَن يظن أنّ صباح وسميرة توفيق وسلوى القطريب وإيلي شويري وملحم بركات وجوزف عازار وعصام رجي وسمير يزبك ومحمد جمال وطروب وزكي ناصيف ونصري شمس الدين وغيرهم، هم الزمن الجميل، واليوم لم نعد في زمنٍ جميل، يخطئون كثيرًا. لأنّ كل هؤلاء السابقين إنّما قدّموا لون «البوب» في الغناء اللبناني ضمن مقاييس وقيم لا تختلف كثيرًا عن أغنية البوب اليوم. بل المسألة هي أغنية «بوب» جميلة ومتقنة تكسر حاجز الزمن واستمرّ نَجاحُها وحضورها إلى اليوم، وأغنية «بوب» رديئة ماتت في يومها في ذلك الزمن، أو فشلت بسرعة بعد صدورها اليوم. ذلك أنّ المنتجين والملحنين والشعراء يستعملون أغنية البوب الرديئة خدعة تجارية لملء ألبوم غنائي عليه أغنية واحدة جيدة فقط، كبائع الخضر الذي يضع بضع تفاحات جميلة لتزيين وجه الصندوق، والباقي إمّا عفن وإما

غير ناضج. وليس أنّ ملحني وكتّاب الأغاني اليوم لا يعرفون قيمة الابداع والنوعية، بل هم رفعوا أسعارهم بسبب كثرة الاقبال عليهم. فيبيعون لحنًا يعرفون أنّه جيّد و«سيضرب» بمئة وخمسين ألف دولار، وألحانًا تافهة بعشَرة آلاف دولار.

مئات الفنانين من الجيل السابق اختفَوْا لأنّ ما قدّموه في حينها لم يكن خالدًا ولم يَحيَ إلى اليوم. إذ لدى الرجوع إلى أرشيف الاذاعة اللبنانية سنجد آلاف الأغنيات التي اشتهرت في الماضي لمطربين ومطربات لا يعرفهم أحد اليوم. أغنيات اشتهرت في الستينيّات والسبعينيّات وأنتج أصحابها ألبومًا واحدًا أو اشتهروا لفترة بأغنية واحدة. لقد اختفى هؤلاء عن الساحة 25 عامًا، وعندما استضافتهم محطات التلفزة والمجلات الفنية في السنوات الأخيرة كجزء من تقديم الحنين إلى «الماضي الجميل»، قالوا: إنّ «الفن هابط اليوم»، دون أن يشرحوا سبب غيابهم عن الساحة الفنية لربع قرن، إذا كان فنّهم أفضل. وهذا يذكّر بشعراء عظماء اشتهروا في الخمسينيّات والستينيّات عندما كانوا في أوج إبداعهم، ولم يقدّموا أيّ جديد بعد ذلك. وهذا ينطبق مثلاً على نزار قباني الذي عندما تقدّم في السن في الثمانينيّات وخسر حسّ الشباب والثورة، أخذ يقرأ ما يكتبه الشعراء الهواة الشباب، ليفهم مشاعرهم وآمالهم وينقل عنها.

هناك عدّة اسباب لتراجع الفن الموسيقي والغنائي في لبنان، مرتبط معظمها بظروف تراجع النهضة الثقافية التي شهدتها بيروت في الخمسينيّات والستينيّات. أولاً لأنّ الازدهار الموسيقي ـ كأيّ حقل ثقافي ـ لا يتوقّف على المواهب الفردية والصوت الجميل والإبداع الموسيقي، لا في الماضي ولا في الحاضر. ولو أخذنا مثال فيروز، فهي كانت مؤسسة كاملة بميزانية ضخمة ودعم واحتضان رسمي، وليست شخصًا واحدًا بل مجموعة من مئات الأشخاص، على رأسهم الثلاثي نهاد حداد (فيروز) والأخوين رحباني نعم، ولكن أيضًا فريق رقص وتمثيل تجاوز عدد أفراده أحيانًا المئة، وفرقة موسيقى قد تصل إلى 50 عازفًا، وفريق تسويق وتوزيع وإخراج وإدارة، واستديوهات تسجيل. ولم يكن ممكنًا أن تصل فيروز إلى ما وصلت إليه من نجاح كشخص فرد، بل بفضل كل هذا الفريق وكل عناصر النجاح. وهذا ينطبق أيضًا على أم كلثوم، المؤسسة الموسيقية الرئيسَة في مصر لعدّة عقود

(1950 ـ 1980). فهي استقطبت أفضل ما في مصر والعالم العربي من ملحنين وعازفين وشعراء، وتمتّ بدعم رسمي واسع وإمكانيات القاهرة الفنية الضخمة واحتضان واهتمام مباشر من الرئيس جمال عبدالناصر. حتى سحرت قلوب عشرات الملايين من المستمعين العرب والأجانب وأصبحت كوكب الشرق.

والسبب الثاني كان فقر التكنولوجيا، وتخلّف لبنان ومصر عن ركاب التطور الهائل في التسجيل الكهربائي والإلكتروني. إذ حتى أواسط السبعينيّات، كان أيّ تسجيل جِديّ لألبومات غنائية وموسيقية لبنانية وعربية يتمّ مثلاً في فرع شركة EMI في اليونان (كألبومات فيروز لشركة Voix de l'Orient شاهين وأولاده) ثم في شركة Digital Press في أثينا. واستمرّ هذا الاتكال على الخارج حتى استقدمت القاهرة أدوات تسجيل حديثة بـ124 track منذ بداية الثمانينيّات. ومنذ التسعينيّات، أخذت شركات التسجيل بتقْنيات رقمية متطورة تنتشر في بيروت أيضًا، ما ساهم في تخفيض كُلفة الانتاج. تمامًا كانتشار كاميرات التصوير السينمائي الخفيفة الوزن والعالية الدقّة، مقارنة بتجهيزات تصوير احتاجت إلى سيارة شحن لنقلها.

غياب الاهتمام المؤسساتي وغياب التجهيزات التقْنية والرساميل والمؤسسات الحاضنة وتخلّف التقنيات واختفاء الكثيرين عن الساحة ـ هي وراء الانطباع السائد أنّ عدد المطربين والموسيقيين في الماضي كان ضئيلاً وهو اليوم كبير. إذ إنّ نظرة إحصائية تثبت أنّ عدد هؤلاء ذكورًا وإناثًا لا يتجاوز الخمسين فنانًا (أنظر اللائحة في نهاية الفصل). وحتى لو بذل القارئ جهدًا في إضافة اسماء أخرى لما زاد العدد كثيرًا عن الخمسين. وعلى سبيل المقارنة فإنّ عدد المغنّين في أي مدينة أميركية متوسطة الحجم قد يفوق المئة، فكيف في بلد محوري كلبنان ينتج فنًّا لكل العرب!

خلاصة

قبل الاستقلال لم يكن للبنان هوية موسيقية وغنائية مميّزة ولا فنون فولكلورية يتميّز بها عن الجوار. إلا أنّ كلّ هذا تغيّر في الخمسينيّات عندما بدأت نهضة

كبرى في هذه الميادين الفنية، بفضل انتشار الإذاعات والمعاهد الموسيقية والمسارح والمهرجانات. وكان للرحابنة الدور الأكبر في هذه النهضة الفنية التي أعطت لبنان هويته الفريدة. وحول دور مشروع الرحابنة وفيروز في صنع هويّة لبنان، يتساءل الباحث كرستوفر ستون إذا ما كان الموضوع معكوسًا وأنّهم، أي عاصي وفيروز ومنصور، كانوا جزءًا من فكرة كبرى للطبقة الحاكمة والنخبة اللبنانية، وأنّ الرحابنة هكذا كانوا أسرى مشروع «الفكرة اللبنانية» المؤسِّسة للكيان والتي سلكت سكّة جديّة في لبنان الخمسينيّات، فساروا فيها، مع الاعتراف بأنّه كان للرحابنة حصّة الأسد في تنفيذها.

وكما بنى الرحابنة مشروعهم على خرائب هياكل بعلبك الرومانية، سيبني ابنهم زياد مشروعه على خراب بيروت وحربها الطويلة التي بدأت في السبعينيّات. ووفق التحليل الهيغيلي فإنّ للتاريخ حركة ذاتية، وما البشر إلا أدوات هذا التاريخ. وهو سؤال كان زياد يحاول تفكيكه في مسرحياته كما سنرى في فصل المسرح.

بعض مغني البوب اللبنانيين

زياد الرحباني	عاصي حلاني
وائل كفوري	يوري مرقدي
عازار حبيب	وليد توفيق
ملحم بركات	هاني العمري
رامي عيّاش	فارس كرم
راغب علامة	طوني كيوان
علاء زلزلي	ملحم زين
معين شريف	إيوان
وائل جسّار	محمد اسكندر
جورج الراسي	مروان خوري
طوني حدشيتي	نقولا الاسطى
فضل شاكر	

بعض مغنيات البوب اللبنانيات

ماجدة الرومي
نوال الزغبي
اليسا
هيفاء وهبي
نجوى كرم
كلودا الشمالي
بسكال مشعلاني
نانسي عجرم
ديانا حداد
جوليا بطرس
باسمة
كارول سماحة
لورا خليل
مريام فارس
مايا نصري
كاتيا حرب
أمل حجازي
نيللي مقدسي
ميسم نحاس
جوانا ملاح
مادلين مطر
ماري سليمان
كارينا
مي حريري
دينا الحايك
دانيا الخطيب
غريس ديب
سوزان تميم

المسرحيات الغنائية		
تقاليد وعادات	1957	مهرجانات بعلبك
حرب 1958		
عرس في الضيعة	1959	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
موسم العز	1960	مهرجانات بعلبك
البعلبكية	1961	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
جسر القمر	1962	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
عودة العسكر	1962	بيروت
الليل والقنديل	1963	بيروت، مهرجان دمشق
بياع الخواتم	1964	مهرجانات الأرز، معرض دمشق الدولي
فيلم بياع الخواتم	1965	إخراج يوسف شاهين
دواليب الهوا	1965	مهرجانات بعلبك
أيام فخر الدين	1966	مهرجانات بعلبك
فيلم سفربرلك	1966	إخراج هنري بركات
هالة والملك	1967	مهرجانات الأرز، بيروت، معرض دمشق الدولي
فيلم بنت الحارس	1968	إخراج هنري بركات
الشخص	1968	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
جبال الصوّان	1969	مهرجانات بعلبك، معرض دمشق الدولي
يعيش يعيش	1970	بيروت
صح النوم	1971	بيروت، معرض دمشق الدولي
ناطورة المفاتيح	1972	مهرجانات بعلبك
ناس من ورق	1972	بيروت، معرض دمشق الدولي
قصيدة حب	1973	مهرجانات بعلبك
المحطة	1973	بيروت، معرض دمشق الدولي
لولو	1974	بيروت، معرض دمشق الدولي
ميس الريم	1975	بيروت، معرض دمشق الدولي
بداية الحرب اللبنانية 1975		
بترا	1977	عمان، معرض دمشق الدولي، بيروت (1978)

الفصل التاسع

الشعـــر

النهضة في الشعر العربي تلقّت دفعة كبيرة منذ حطّت الحرب العالمية الأولى أوزارها، فظهر جيل شــاب من الشــعراء بدأوا منــذ 1925 في نحــت لغة جميلة وجديدة، وكان بينهم إلياس أبو شــبكة وأمين نخلة وبشــارة الخــوري «الأخطل الصغير» وصلاح لبكي ويوسف غصوب وســعيد عقل وفوزي المعلوف وإيليا أبو ماضي ونســيب عريضة ورشيد أيوب وعمر أبو ريشــة وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي. فكان هؤلاء أكثر إشــراقًا من الجيــل الأول للنهضة الــذي وان قدّم صورًا جديدة ومفردات معاصرة، إلا أنّه بقي على شعر الأولين في البنية والأسلوب كأمير الشعراء أحمد شــوقي. فكان ثمّة انفصام في الشخصية الشــعرية في جيل النهضة الأول من الشــعراء. حتى أنّ الرعيل الأول كان ســعيدًا بما هو عليه يطلق الألقاب على أعضائه فيصبح أحمد شــوقي «أمير الشعراء»، وخليل مطران «شاعر القطرين» (مصر ولبنان)، وحافظ إبراهيم «شاعر النيل».

القصيدة النهضوية

أبرز ثمار عصر النهضــة كان القصيدة الحديثة التــي تمخّضت منذ 1960 عن شــعر الحداثة. لقد كان التراث الشــعري العربي قبل النهضة (الجاهلي والأموي والعباســي) مجموعة قوالب لغوية وبلاغية صارمة شــبيهة بالمسلّمات الدينية ولا تقبل الجدل. حتى أطلق النقاد على مجمل الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى القرن التاسع عشر اســم «ديوان العرب»، وكادوا يقولون «قصيدة العرب». وكأنّ كل هذا الشعر كان تكرارًا أو نَموذَجًا من التراث الشــعري الذي تحكّم في اللسان العربي. وصحيح أنّ الشــعر العربي قد انتكس بفعل الغزو المغولي عام 1258، ولكنه غرق في سُــبات عميق بفعل أربعة قرون من الاحتلال التركي الــذي قضى على الهوية العربية وآدابها وثقافتها (1516 ـ 1918).

وعندما عادت الروح إلى الثقافة مع عصر النهضة، أدرك الشعراء أنّ العصر الجديد يحتاج إلى لغة جديدة لأنّ اللغة القديمة كانت من عصور الانحطاط وفيها عقلية الانحطاط من لغة ومفردات وأفكار. ومن هنا كان على القصيدة أن تنسجم مع النهضة ومع الثورة أو تستقيل، كما يقول نزار قباني. فقد وصلت القصيدة العربية في نهايات القرن التاسع عشر إلى سنّ اليأس، وكان لا بد لها أن تنسحب لتظهر القصيدة الحديثة، التي خرجت من الزمن الشعري المعطّل، عندما كان كل الشعراء يسكنون قصيدة واحدة، إلى زمن متمدّد بفضاء واسع ضد كسل العادات والأنماط اللغوية. فالشاعر النهضوي هو يكتب لغته، ولا يرتبط بأي التزام مسبق في مفردات قصيدته وبنيتها. فلم تعد القصيدة وقوفًا على الأطلال وهجوًا ومدحًا ورثاء وبلاغة، في إطار جبري وبحور خليلية وقافية موحّدة. فلم يعد للقصيدة موسيقى البحور والقوافي ولا نصوص المقامات والموشّحات بل هي فعل كتابة ومعاناة مستمرة ومغامرة لغوية ونفسية. وكلّما كبرت الحرية كثُرت احتمالات القصيدة الجديدة ـ كولادة قصيدة النثر ـ وكان هذا متوافرًا في لبنان أكثر من أي مكان آخر. حيث تغيّرت القصيدة شكلاً ومضمونًا، وأزيلت جدران اللغة الداخلية والحواجز العازلة، لتصبح أفقًا بحريًا مكشوفًا ينضح باسمى المشاعر الانسانية، دفينة كانت أم بريئة كالأطفال.

كما كانت القصيدة الحديثة معارضة ومشاكسة وملتزمة قضايا الانسان والحب والحرية، وهنا كان افتراقها الكبير عن الماضي. ولم تَخْلُ القصيدة الحديثة من موسيقى داخلية، والدليل أنّ مئات منها شاعت منذ الستينيّات، ومنها قصائد نزار قباني، فغنّت له نجاة الصغيرة قصيدة «أيظنّ»، وغنّى عبدالحليم حافظ «رسالة من تحت الماء» و«قارئة الفنجان»، وأم كلثوم «أصبح عندي الآن بندقية».

بدأت الحداثة الشعرية في بيروت في منتصف الأربعينيّات حيث كان الشعراء يعرفون ماذا يريدون، ويرسم كل منهم خريطته الشعرية الخاصة، من بدر شاكر السيّاب إلى نازك الملائكة وبُلند الحيدري وسعدي يوسف وعبدالوهاب البيّاتي وخليل حاوي وأدونيس. فلا فوضى ولا ارتجال ولا حماقات لغوية أو عروضية. وليس أنّ الشعر المعاصر قد طلّق التراث بل هو استعار منه وبنى عليه وتذوّق

أجمله فلم يتنكّر مثلاً لشعر الفرزدق والنابغة الذبياني وطرفة بن العبد وعمرو بن كلثوم وأمرئ القيس، وعنترة بن شداد الذي خلّد حب المرأة شرفًا وبطولة:

«ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ منّي وبيض الهند تقطرُ من دمي

فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنّها لمعَت كبارقِ ثغركِ المتبسّم»

وهذا الاخلاص إلى الزمن الكلاسيكي استمرّ في الشعر اللبناني المعاصر، وكان سعيد عقل أبرز شعراء المدرسة الكلاسيكية ليس في لبنان وحسب، بل في أنحاء العالم العربي.

سعيد عقل

إذا بحثنا عن قائلين بالفكرة اللبنانية بدون شوائب، وكما تطوّرت في ثلاثينيّات القرن العشرين، فهي لا شك محفوظة في ذهن الشاعر والأديب اللبناني الكبير سعيد عقل الذي لم تُغيّر الزلازل الكبرى في الوطن الصغير وجهة أفكاره. فقوّة أفكار عقل وما يؤمن به كانت في تفاصيل المحاجّة وإجاباته الصاعقة على المجادلات والأدلّة، وليس في بعد أكاديمي نظري أو بنص علمي. وما ميّزه من غيره انّه احتفظ بجذوة الفكرة اللبنانية بمعناها الشديد المحافظ وبمنطق الغلاة حتى القرن الحادي والعشرين. سعيد عقل، المولود في زحلة عام 1910، كان يرعد ويزبد حتى وهو في التسعينيّات من عمره وكأنّه نبي توراتي. ومن أقواله: «أعطني ساعة تيلفزيونية في الأسبوع فأغيّرَ وجه الكون، وأغيّر الكثير في لبنان وأصلح ما تهدّم منذ فخر الدين وباقي العظماء»[1].

أصدر سعيد عقل أكثر من 15 ديوان شعر وأعمال مسرحية شعرية، ومن هذه الكتب: **بنت يَفتاح** (1935) و**فخر الدين والمجدلية** (1937) و**قدموس** (1944) وديوان **رِندلى** الغزلي (1950) و**مشكلة النخبة** (1954) و**كأس الخمر** (1960) و**لبنان إن حكى** (1960) و**أجمل منك لا** (1960)، **يارا** بالعامية اللبنانية (1961) و**أجراس الياسمين** (1971) و**كتاب الورد** (1972) و**قصائد من دفترها** (1973) و**دُلزى** (1973) و**كما الأعمدة** (1974).

(1) ناجي نصر، «سعيد عقل، الشاعر، الفيلسوف... (عقل لبنان) وقلبه»، جريدة **الأنوار**، 15 ايار 2008.

ومن اشعاره:

سوف نبقى يشاء أم لا يشاء الغير	فاصمد لبنان ما بك وهنُ
سوف نبقى لا بد في الأرض من حق	وما من حق ولم نبق نحنُ (قدموس)
الأرض، ربّي، وردةٌ وعدتْ	بكَ أنت تقطف فاروِ موعودا
وجمال وجهك لا يزال رجًا	يرجى وكل سواه مردودا («غنّيت مكّة»)

أَدّى سعيد عقل، الذي ربطته بفيروز والمسيرة الرحبانية علاقة دائمة، دورًا في مِهرجانات بعلبك، بصفته عضوًا في اللجنة الوطنية لحفظ وتطوير الثقافة اللبنانية التي تولّت تقديم مسرحية فرنسية في بعلبك عام 1944. وكان سعيد عقل قد اصدر مسرحية **قدموس** حول الأسطورة الاغريقية عن أمير فينيقي أعطى اليونان الأحرف الأبجدية، وأعطت شقيقته اسمها لِقارّة أوروبا. وكان سعيد عقل يكتب في تلك الفترة بالعربية الفصحى، ثم بدأ يتحوّل تدريجيًا إلى تشجيع اللهجة المحكيّة اللبنانية، وأقنع الأخوين رحباني أن تكون جميع أعمالهما بهذه اللهجة. وبدأ هو نفسه يكتب اللهجة اللبنانية بالأحرف اللاتينية على أساس أنّه يسترجع ما كان اساسًا اختراعًا فينيقيًا لبنانيًا.

كتب سعيد عقل مقدمّات المسرحيات الرحبانية في بعلبك عام 1960 (**موسم العزّ**) و1962 (**جسر القمر**)، واعتبر أنّ **موسم العز** هو لبنان نفسه، وخاصة خاتمة المسرحية عندما يخاطب صوتُ رجل صباح التي قد تزوّجت في المسرحية من تحبّ، أنها ستترك طفولتها وأهلها لتكون مع زوجها في الصحة والمرض والثروة والفقر، وأنّ عليها أن تُنْشِئَ أولادها بالمحبة والإيمان و«قولي لهم إنّو بعد الله لازم يعبدوا لبنان». وهذه جملة تنضح بأسلوب سعيد عقل.

ولقد تأثّر عاصي ومنصور بمدرسة سعيد عقل الشعرية («تعلّمنا كيف نستعمل تركيبات سعيد عقل الشعرية»)، وراحا يلّحنان قصائده من «رِنْدَلى» و«يارا» و«شال» التي أحّبها عقل بصوت فيروز وبموسيقى عبدالوهاب، أكثر مما أحبها كواحدة من قصائده[1]. ويقول سعيد عقل لهنري زغيب: «فترة الأخوان رحباني من أجمل فترات حياتي... كان عاصي ومنصور يتنقلان من مجد إلى مجد ولم يخب تفكيري

(1) هنري زغيب، **سعيد عقل ان حكى**، بيروت، دار الفارابي ودار درغام، 2015، ص 121.

بهما يومًا، لا في شعرهما ولا في موسيقاهما... وحين أفاخر أنّ لبنان أحبّني، أحبّني فيه كبار عظماء في طليعتهم عاصي ومنصور الرحباني العبقريان الاستثنائيان، أقرب الناس إلي، مع صلاح لبكي وفؤاد أفرام البستاني».

وهذه بعض قصائد سعيد عقل التي غنّتها فيروز: سيفٌ فليشهر القدس في البال، يارا الجدايلها، بحبك ما بعرف، أمي يا ملاكي، شالٌ، بالغار كللت، فتحهن عليي، من روابينا القمر، غنيتُ مكة، مُرَّ بي يا واعد وعدا (دمشق)، نسمت من صوب سورية الجنوب، قرأت مجدك يا شآم، شام يا ذا السيف، سائليني يا شآم، قصيدة لبنان، مشوار، بحبك ما بعرف هن قالوا لي، دقيت طل الورد عالشباك.

عام 1954 ألقى سعيد عقل محاضرة في الندوة اللبنانية حدّد فيها فهمه للفكرة اللبنانية التي لم يحد عنها أبدًا، فبدا فهمه ذا منحى علماني ضد الطائفية وتشدّده القومي اللبناني. واعتبر إسرائيل خطرًا كبيرًا على لبنان ويجب رصد كل الطاقات اللبنانية لإزالتها («حتى لو أدّى ذلك إلى زوال كل اللبنانيين»)، وعن الطائفية قال: «الطائفية معضلة إن شئتم، ولكن بقدر ما تكون موضع تسلية يتلهّى به البعض... شهدتُ اجتماعًا لأربعة من طابخي الوزارات عندنا، وكان محور طرف من حديثهم أنّهم لو صرفوا النظر عن مراعاة الطائفية في تأليفهم الوزارات، لاضطروا إلى إيلاء الحكم صنفًا من الرجال غير الصنف المتداول: وهذا ما يكفي لمحو وجودهم نهائيًا من لوح السياسة، وختم أجرأهم بقوله: أبقى الله الطائفية ذريعة بها نوهم الناس أنّه لا بد من بقاء أمثالنا على المسرح. والواقع أنّه لو شكّلنا الوزارة من شارل مالك الأورثوذكسي وحده أو من خمسة شارل مالكيين، جميعهم أورثوذكسيون، لما قامت قيامة أحد. لأنّ موضوع الناس، في عهد وزارة كهذه سيكون الانقلاب الذي يخلق الأمة خلقًا جديدًا، ولا يبقي على مُتّسع من الوقت للكلام في أكبر أكذوبة يلهونها بها»[1].

بزّ عقل كل من أتى قبله وبعده في عدائه لإسرائيل. حيث قال في المحاضرة نفسها عام 1954: «لا يُضارع ضرورة الثورة اللازمة لإصلاح كل ما له علاقة بالعقل

(1) سعيد عقل، «لبنان معضلات وقوى»، **عهد الندوة اللبنانية ـ خمسون سنة من المحاضرة**، بيروت، دار النهار، 1997، ص 264.

إلا ضرورة إزالة إسرائيل. وإزالتها إذا لزم الأمر، على يدنا، نحن اللبنانيين.. قد لا يكون عندنا في وزارة الخارجية مسوَّدة دراسة رصينة عن الوسائل اللازمة لإزالة إسرائيل. أما الهدف (إزالة إسرائيل) فينبغي أن يُنقش بالحديد المحميّ على صدر كل لبناني. إذا كانت إزالة إسرائيل ستكلّفنا فناء اللبنانيين، كِلا اللبنانيين المقيم والمنطرح على صدر المعمور، إلا امرأة ورجلاً يعمرانهما من جديد، فيجب أن نظل نقول بزوال إسرائيل ونعمل لزوال إسرائيل، وبجميع ما نملِك من وسائل الروح والعقل... فإمّا أن تبيدنا إسرائيل وتأخذ لبنان وإما أن نبيدها ونبقى فيه.. إسرائيل شعب يكتسح شعبًا كما تقشط لحمًا عن عظم. إنّ عشرين مَليون يهودي ضاربين في أنحاء العالم وقد استحال عليهم أن يذوبوا في الشعوب، اعتزموا إيفاد نصفهم، ثلثهم، ربعهم، إلى الشرق، يشقّون لهم دولة.. هذا الشعب الضارب إلى أمس في أرفع رقع المدنية، وحّدت شتاته فكرة حديثة هي الصهيونية»[1].

التقى المؤلف سعيد عقل في حديث قبل سنوات من وفاة الشاعر، وكان حديث طويل دام ست ساعات، نقتطف منه الآتي:

سؤال: كتبَ إدوارد سعيد عن واجبات المثقف ومنها قول الحقيقة والوقوف في وجه الظلم والاستعمار في كل زمان ومكان ومواجهة الاستبداد حتى لو لم يكن الموقف ضد الاستبداد عملاً وطنيًا، وكذلك الدعوة إلى السلام ونبذ الحروب[2]. هل تلتقي مع إدوار سعيد في مواقفه وهل كان هذا هو موقفك من الحرب اللبنانية في نبذ العنف؟

سعيد عقل: لا تقل الحرب اللبنانية بل قل الحرب على لبنان. وأنا سأشرح لك لأنّي مبسوط منّك عم تسألني أسئلة واضحة. أنا أرفض تسمية حرب أهلية وهي عبارة استعملَتها دعاوى أجيرة في لبنان باعت نفسها لقوى خارجية. ثم بدأت الصحف ووسائل الاعلام تستعمل هذه العبارة وكأنّ اللبنانيين كانوا يذبحون بعضهم البعض لا لشيء... لو لم تحصُل تدخلات خارجية في لبنان لما كانت هناك حرب. أعلمُ أنّ هناك زعماء يقولون إنّها كانت حربًا أهلية ويتباكَون كيف كنا

(1) سعيد عقل، «لبنان معضلات وقوى»، ص 265 ـ 266.

(2) إدوارد سعيد، **صور المثقف**، بيروت، دار النهار، 1997، ص 91.

نقاتل بعضنا البعض، ولكن سبب قولهم هذا أنّهم يخافون من أن تقوم محاكمة لمجرمي الحرب. أنا أعرف مجرمي الحرب واحدًا واحدًا. بينهم موارنة ومسيحيون آخرون ولكن بينهم مسلمون أيضًا، وأعرف تفاصيل ما فعلوا أحياء منهم أو أموات.

سؤال: مفاهيمك عن لبنان والمواقف التي تسجّلها تروق لأوساط معيّنة في لبنان، ولكن هل تعتقد أنّها تروق لكل اللبنانيين؟

سعيد عقل: تعلم أنّ في لبنان ست مدن تاريخية هي بعلبك وجبيل وصور وطرابلس وصيدا وبيروت. وهذه المدن أعطت الحضارة الأوروبية ما لم تمنحه مدينة أخرى في أوروبا. وقبل 1920 اقتصر لبنان على الجبل وكان يضمّ واحدة فقط من هذه المدن هي جبيل. وبهمّة البطريرك الحويّك استعاد لبنان هذه المدن. ولهذا هو عظيم. عندما قالوا لي أنت ماروني فكيف تختار شخصيتين مسلمتين عظيمتين ـ رياض الصلح وصائب سلام ـ وشخصية واحدة مارونية عظيمة ـ البطريرك الحويك وليس العكس؟ أجبتهم: لا تقولوا أنت ماروني! أنا سعيد عقل لبناني وبسّ! حتى لو قبِل أهلُ السياسة في لبنان أن يكون رئيس الجمهورية مارونيًا، أنا سعيد عقل أقول لهم أنا لا أقبل بذلك. أنا أريد الرئيس أن يكون لبنانيًا وحسب. أنا أقبل أن يكون الدرزي أو السني أو الشيعي رئيسًا متى تحلى بالكفاءة وأخلص للبنان. واليهودي من وادي أبو جميل في بيروت هو بنظري لبناني أيضًا ويستحقّ أن يترشح لرئاسة الجمهورية إذا سمحت له كفاءاته بذلك. وحتى يتم تطبيق هذا الأسلوب في لبنان فإني أشعر أنّ اسلوب النظام السياسي في لبنان المتبّع حاليًا يهينني شخصيًا. ولا يهمني من يعجبه كلامي أو لا يعجبه. وهلّق[1] سأعطيك كلامًا أقوى من ذلك. لقد طرحتُ أن يكون رئيس الجمهورية أي لبناني يتحلى بالكفاءة والوفاء. فقالوا لي: يا أستاذ سعيد أكثر الدول العربية تحدّد في دستورها أن يكون رئيس الجمهورية مسلمًا مش كتير نقول رئيس لبنان مسيحي. فأجبتهم إذا كانت دساتير بعض الدول العربية قد وضعها حمير فهل نكون نحن في لبنان كذلك؟ علينا أن نتصرّف بمصافّ الآلهة. حتى لو بقيت لوحدي على هذا الرأي سأكون رمزًا إلى الشخصية اللبنانية المثالية والحضارية وليس قوّالاً في الجمهرات الطائفية».

(1) «هلّق» تعني الآن، ومشتقة من «هذا الوقت»، «هالوقت» باللهجة اللبنانية.

وعن الشعر، قال سعيد عقل للمؤلف: «القضية الكبرى التي تشغلني هي الجماليات. لقد قال الأديب الروسي دوستويوفسكي عبارة خطيرة: «الجمال سينقذ العالم». فعِلمُ الجمال هو من أعمق المجالات الفلسفية، أمّا أبرز تجلّياته فهو الشِعر. أكيد أنّ كل الفنون هي جماليات ولكن الشعر ملك الفنون. لقد كان عندنا بداية تطوّر عظيم نحو الشعر الجميل في هذا الشرق، فجاء الشعر الحديث وخرّب هذا المنحى. ويجب أن نعيد إلى شعرنا الجميل اعتباره. وأنا أسعى إلى الشعر الشعر وليس كل ما يُكتب شعرًا. ولقد وضعتُ أمثلة في مقالاتي في **السفير** عما يصلح أن يسمى شعرًا. وما أريد أن أقوله إذا فاتتنا الناحية الجمالية في الشعر فإنّ هذا دليل واضح على بَدء تخلّفنا الفكري والروحي، لما للشعر من علاقة بتطوّر الأمم... ومن هنا إذا سألتني من هو أهم شاعر أميركي فستعجب من جوابي أنّه والت ديزني. فإذا كان تعريفي للشعر هو زمالة الله في خلق الجمال، فلا يوجد في أميركا من خلق جمالاً مثل والت ديزني وأعني أفلام الأطفال. فلا تستهون مساهمة أميركا في الإبداع العالمي. هذه المناحي الجمالية كالإبداع والشعر والموهبة لا تشغل بال أحد في لبنان. يؤلمني أننا نستهلك إبداعات الشعوب الأخرى من فن وأدب وموسيقى وسينما ونحت ورسم. وفي النهاية لست سوى شاعر متواضع، ليس بالمعنى الشعبي السائد للشاعر بل بالمعنى الفلسفي الذي حدّده اليونان بأن الشعر هو كل ما له علاقة بالخلق. يكون عندئذٍ كل ما تكلّمت عنه من فكر وفلسفة وأدب ولاهوت يصبّ في بحر الشعر وعلى هذا الأساس أنا شاعر».

وعن موقفه من اللغة العربية، قال عقل: «في لبنان لغة الشعب هي اللغة المحكية، كما في العراق ومصر اللغة هي المحكية. وإذا عدنا إلى النصوص المكتوبة في لبنان قبل مِئتي عام مثلاً سنجد أنّ الشعب اللبناني كتب بلغته المحكية. ثم دخلت اللغة العربية قبل مئة وخمسين عامًا وبدأنا نقرأها في كتابات ما يسمى «عصر النهضة» في أواخر القرن التاسع عشر. نعم يجب أن ندرس اللغة العربية ولكن يجب أن نعلّم اللغة اللبنانية أيضًا. أنا درست اللغة العربية وأتقنتها إذ كانت مقرّرة في البرنامج التربوي الذي تبعته، ولم يكن عندي في صغري الشعور نفسه الذي عندي اليوم تجاه اللغة العربية. لقد قال الشاعر السوري سليمان العلي إنّه «إذا استطاع العرب إنتاج

شاعر مثل سعيد عقل كل مئة سنة فستعيش حضارتهم إلى الأبد». وأنا أشكر سليمان العلي على شهادته هذه وهي دليل على إتقاني اللغة، لأنّ ظروفي قضت بأن أتعلّمها... ومن ينتقدني يفهمني خطأ. أنا أهاجم اللغة العربية حتى لو كنتُ أتقنها وأبدعُ فيها. أنا أقصِد أني لا أريد أن ألزم لبنان بها. لقد استفدت من كتاباتي باللغة العربية بآلاف الدولارات ولكني مسؤول تجاه الجيل الجديد، ولا أريد أن أخرّب عقول النشء بلغة غير محكية. لو كانت المسألة جمع المال لكنت فتحت «كراخانة» وجمعت مالاً كثيرًا. ولكني مسؤول أن لا يصبح لبنان كراخانة كبرى.

ويضيف عقل للمؤلف: «إنّ عدم محافظة لبنان على تراثه وتنميته للغته المحكية، خرّب عقول أبنائه وأوصلهم إلى أهوال اليوم. اللغة عامل خطير في تحديد الشخصية الوطنية. اللبنانيون اختلفوا حول شخصيتهم الوطنية فتخرّبت عقولهم. أنا لا أكره العربية. كيف أكرهها وأنا من مبدعيها؟ أنا أعرف أنّ لغات كثيرة ازدهرت في الشرق في الماضي ولكنها لغات ماتت. وتشويه العقول لا يقتصر على سوء اللغة فحسب، بل ثمّة أمور اجتماعية ونفسية وفنيّة تشوّه الشخصية الوطنية. وهناك ثلاثة اشخاص ساهموا في تشويه العقول: الفيلسوف الألماني كارل ماركس شوّه المجتمع وتطوّره. والحكيم النمساوي سيغموند فرويد شوّه النفس البشرية. والفنان الاسباني بيكاسو شوّه الفن، وكان أسوأ الثلاثة لأنّه الأقرب إلى الشعر والابداع. هل يعقل أن يكون الانسان بهذه البشاعة التي رسمه بها بيكاسو؟ هو كان جماليًا في بدايته ولكنّه انحرف وشوّه الفن وشوّه الذوق ظانًا أنّ ما يرسمه هو فن. هذا تشويه للفن حتى لو بيعت لوحاته بـ16 مَليون دولار. هناك الكثير من النتاج الغنائي في لبنان اليوم الذي يَبيعُ الكثير ولكن لا علاقة له بالفن. وعدم اعتماد اللغة المحكية لغة رسمية في لبنان شوّه العقول وأخّر البلاد. إنني لا أتكلّم جُزافًا في الموضوع، وأنت تعلم أنّهم يقولون عني إني أكبر شاعر باللغة العربية. ولو في الأمر مصلحة لذهبت عميقًا في هذا المجد».

كان عقل يُسهِم في تشجيع الابداع اللبناني من جيبه الخاص، حيث قال للمؤلف: «في غياب مؤسسات هادفة أقوم بعمل ما أقدر عليه. لقد بدأت منذ العام 1962 بجائزة بسيطة أَسميتها جائزة سعيد عقل. وأصبحت قيمتها اليوم مَليون ليرة (650 دولارًا). الناس تعتقد أنّ مليون ليرة شيء عظيم! لقد منحتها أول مرّة للأديبة

إملي نصرالله على روايتها **طيور ايلول**. كانت أملي صغيرة السن وجديدة فشجعتها. وأما طريقة اختياري للأعمال فليس عندي جمعية خيرية تتابع ما يصدر وتقوم بتوصيات. فأنا أتابع ما أراه بنفسي أو ما يرسله إليّ الناس. وأحيانًا يعجبني نصّ من بين خمسين مقالة، أو كتاب، أو قصيدة، فأختار الفائزة. ودرجت على عبارة «منحنا الجائزة لفلان على كلمة ملكة». «الناس مبسوطين» بهذه العبارة «كلمة ملكة». وأحيانًا أمنح الجائزة لأمور فنية لا علاقة لها بالكتابة مثل صورة فوتوغرافية أو تمثال أو لوحة، فجائزتي هي مساهمة متواضعة لتشجيع الابداع»[1].

في 1972، زار تقي الدين الصلح سعيد عقل وقال له إنّ في بيروت ضجّة ضد الدولة لأنّها طلبت من ميخائيل نعيمة دفع ضريبة على مؤلفاته وهو يرفض. فثار سعيد عقل على ميخائيل نعيمة: «لماذا لا يدفع طالما مؤلفاته تدرّ عليه؟ يجب أن يدفع حصة الدولة كأيّ مواطن ذي دخل»[2].

واضطر نعيمة إلى دفع ضريبة على دخله الضخم رغم ادّعائه أنّه متنسّك في الشخروب، ولا داعي أن يُعتبر أنّه مقيم في لبنان، فكانت روحانيته «شيء وجيبه شيء آخر».

ولم يكن عقل شوفينيًا ضيقًا في منحه الجائزة، فتلقّاها كل من أبدع في لبنان حتى لو كان غير لبناني. فذهبت الجائزة الأولى إلى المهندس زهدي عبس على تصميمه مئذنة مسجد «زادت من جمال لبنان». ثم قدّمها حتى وفاته عام 2014 إلى أكثر من 300 شخصية في حقول الشعر والنثر والتصوير الفوتوغرافي والرسم والنحت واللغة والهندسة والمسرح والعزف الموسيقي والغناء والفولكلور والرقص والفكر. وحتى 1975 نالها عاصي ومنصور الرحباني وفيروز وإملي نصرالله وناديا تويني ومي مر وديانا تقي الدين ونجيب علم الدين ورُنيه حبشي وراجي الراعي وإدوار صوما وفؤاد الترك ونجيب حنكش وشوشو وعبدالحليم كركلا وسلوى القطريب وطلال حيدر وآمال جنبلاط (التي اقترن بها) وأنسي الحاج. وقدّمها لغير لبنانيين منهم محمد الماغوط

(1) من حديث طويل للمؤلف مع سعيد عقل أثناء زيارة الأخير لِكندا ضمن وفد جامعة اللويزة الذي ضمّ الأب بطرس طربيه وسهيل مطر وأمين ألبرت الريحاني.

(2) هنري زغيب، **سعيد عقل ان حكى**، بيروت، دار الفارابي ودار درغام، 2015، ص 140.

من سورية. مع حلول 1975، اضطر إلى وقف الجائزة بسبب تراجع الدخل من كتبه ومقالاته وقصائده في أثناء الحرب: «فصرفتُ سائقي وبعتُ سيارتي أملاً بأن أستطيع الإبقاء على الجائزة. وبعدها بسنتين لم أعد أحتمل، وأوقفتها وفي قلبي غصّة كبيرة... أوجعني توقيف الجائزة التي رصدتُها على اسم من يخدمون لبنان»[1].

كان نفوذ سعيد عقل منذ الثلاثينيّات كبيرًا على الشعراء، ومنهم أدونيس الذي بدا تأثره الكبير بسعيد عقل واضحًا في ديوانه **قصائد أولى**. كما أصرّ الشاعر بشارة الخوري «الأخطل الصغير» أن يكتب سعيد عقل مقدّمة ديوانه الذي صدر عام 1961، وجرى حفل تكريمي يوم صدور الديوان في قصر الأونيسكو، حضره كبار شعراء لبنان والعرب، منهم محمد مهدي الجواهري وعمر أبو ريشة وعبدالمنعم الرفاعي وصالح جودت. وكان متفقًا أن يلقي أمين نخلة قصيدة باسم لبنان، إلا أنّ مدير الحفل سيمون أسمر طلب أيضًا من سعيد عقل أن يلقي كلمة باسم لبنان.

وتكلّم فؤاد أفرام البستاني عن تأثير سعيد عقل في محاضرة بدأها عن أوضاع لبنان منذ القرن التاسع عشر حتى الثلث الأول من القرن العشرين:

> «تلك كانت حالة الشعر اللبناني حين انفجر فيها بركان سعيد عقل في النصف الثاني من الثلاثينيّات. وشعر الجميع أنّ وهجًا جديدًا في الشعر أطلّ عليهم. أحسّوا أنّ انطلاقة جديدة ذات مفهوم جديد اعطيت للشعر اللبناني ومنه إلى الشعر العربي. وأيقنوا أنّ هذا الشعر، في تاريخه الطويل، دخل مرحلة جديدة عنوانها سعيد عقل. حتى الذين يكبرونه وكانت شهرتهم منتشرة في الأوساط الأدبية قبله بكثير تأثّروا بآرائه الجديدة وتجربته الشخصية. كانت لهذا الفنان شخصية قوية اجتاحت كل ما حولها وانصاعت له الأنواع الأدبية جميعها، حتى تلك التي كالتراجيديا والقصيدة الملحمية لم تكن نجحت تجاربها قبله في الشعر العربي»[2].

(1) هنري زغيب، **سعيد عقل ان حكى**، بيروت، دار الفارابي ودار درغام، 2015، ص 140 ـ 141.

(2) محاضرة فؤاد أفرام البستاني في روما عام 1964، بالفرنسية، عن كتاب هنري زغيب، **سعيد عقل ان حكى**، ص 40.

كان حضور عقل بارزًا في منتديات بيروت والقاهرة الشعرية، حيث كان يُدعى مرارًا بدعوة من وزير الثقافة الأديب يوسف السباعي. وفي مهرجان عزيز اباظة، كان عبدالمنعم الرفاعي يلقي قصيدته، فصاح أحدهم طربًا «الله يا أمير الشعراء!» فأجاب الرفاعي من المنبر: «أرجوك، نحن في حضرة سعيد عقل». وإذ لبّى سعيد عقل دعوات من ستة وزراء في مصر، أقام هو مأدبة لهم ليشكرهم على أن تكون المأدبة على شرف الأديب المصري الكبير توفيق الحكيم. ورغم الاعتراضات السياسية، فقد نجح عقل أن يكون الحكيم رئيس المأدبة. وفي الحفل وقف توفيق الحكيم والذي فاق سنّه الثمانين، وبصوت متهدّج متأثّرًا من تكريم سعيد عقل له قال:

«أنتم جميعًا هنا عزيزون عليّ كأولادي. وبهذه الدالة اسألكم كما يسأل الأب أبناءه: أكان ضروريًا أن يجيء سعيد عقل من لبنان إلى مصر حتى أذوق هذا التكريم؟ إنّ هذا الحفل اليوم لديّ أعزّ ما عرفتُ في حياتي.... تلقيت دعوات من المقاصد الخيرية الإسلامية في لبنان ومن الجامعة الأميركية في بيروت إلى زيارة بيروت وكنتُ أعتذر عن تلبية الدعوات. أمّا اليوم فأعلن أمامكم أنني سأزور بيروت إذا تلقيتُ من سعيد عقل دعوة إلى زيارتها. كنا قبل أيام استمعنا إلى قصيدته الرائعة التي جاء فيها هذا البيت: «إن لم تُزَن مصر وزن الحق يَبقَ دمٌ. على الضمير ويبقى أن يراق دمُ». وأتمنى على الرئيس السادات أن ينقل بيت سعيد عقل هذا إلى لغات العالم الحيّة»[1].

وفي اليوم التالي دعا توفيق الحكيم سعيد عقل ليزوره في مكتبه في الأهرام وهيّأ له استقبالاً حافلاً وبين الحضور الأديبة بنت الشاطئ التي تمنّت على سعيد عقل أن يزور مكتبها ولو دقيقة ففعل. وكذلك زار مكتب كمال الملاخ الذي كتب في **الأهرام** مقالاً بعنوان «سعيد عقل فيلسوف لبنان يهزّ مصر بقصيدته».

وكان سعيد عقل على علاقة وثيقة بالأديب الكبير طَهَ حسين الذي كان عقل يزوره

(1) هنري زغيب، **سعيد عقل ان حكى**، ص 107.

في حي الزمالك في القاهرة عندما يزور أخواله في الحي نفسه. وهناك كانا يتناقشان ويتبادلان الأفكار. وكما في مهرجان تكريم عزيز أباظة، كذلك في مهرجان طَهَ حسين في القاعة الكبرى لمبنى جامعة الدول العربية في ميدان التحرير، أعطي سعيد عقل والوفد اللبناني مقاعد رئيسَة. وكانت سوزان أرملة طَهَ حسين الفرنسية تدخل كل ليلة القاعة برفقة سعيد عقل أو شخص ينتدبه عقل من الوفد اللبناني. وفي ليلة تأخّر عقل عن الحضور فاتصل به وزير الثقافة يوسف السباعي راجيًا إليه عدم التغيّب «كي لا يرتبك المهرجان في غياب شاعر لبنان». وكان في البرنامج زيارة الوفود منزل طَهَ حسين في الهرم، ولم تحضر زوجته. فشرحت ابنة طه حسين، وهي زوجة الوزير أحمد حسن الزيات: «والدتي لن تبدأ باستقبال الوفود إلا عند حضور وفد لبنان».

وفي 1972، اتفق سعيد عقل مع أحمد حسن الزيات على تحويل قصة طَهَ حسين، الأيام، إلى أوبريت للأخوين رحباني تكون فيها فيروز روح مصر. ولكن مرض عاصي طوى المشروع[1].

بدأ نفوذ سعيد عقل يخبو في السبعينيّات وتراجع شعره... الكلاسيكية تتراجع أمام القصيدة الحديثة. وحتى أدونيس أعلن أنّ تأثّره بسعيد عقل ولغته كان عابرًا ولاواعيًا: «سعيد عقل اختصر اللغة وأنجز قصيدة مُحكمة وقصيرة، وله تأثير مهم في المستوى اللغوي. ولكن عالم سعيد عقل الشعري ضيّق ومحدود ومكرّر.. فأنا على هذا المستوى نقيضه كليًا وبالكامل».

كما أنّ الشاعر إلياس أبا شبكة كتب مقالاً قاسيًا في صحيفة الأحرار في وقت مبكر، يهاجم «سعيد عقل الذي يعتبر أنّ الشعر يجب نحته واشتغاله وليس يجيء عفويًا فيُنشر كما جاء».

ورأى النقاد أنّ سعيد عقل ينحتُ كثيرًا في قواميس اللغة وكتب عبده وازن، في مئوية سعيد عقل في جريدة **الحياة**:

«سعيد عقل شاعر العربية، شاعر الفصاحة والبيان، الشاعر الذي كاد يكون عباسيًّا صرفًا في قصائد المناسبات وقصائد المدن (دمشق والقدس ومكة...)، الشاعر الذي تضجّ قصائد كثيرة له بالسيوف،

(1) نفس المصدر، ص 105 ـ 106.

سيوف الفتح والسؤدد... بات سعيد عقل الشاعر الأقل مبيعًا في لبنان والعالم العربي. وبضعة من دواوينه لا تزال على رفوف المكتبات منذ عقود. وحتى الآن لم تُجمع أعماله الكاملة في طبعة محترمة تليق به شاعرًا عربيًّا كبيرًا نجح في إحياء اللغة وتنقيتها وبلورتها. ولولا تعصبه القومي وشوفينيته اللبنانية لغزا شعره العالم العربي. فهو من سلالة العصر العباسي، مع ميل إلى لطافة الشعر الاندلسي وانفتاح على النهضة التي كان من رواد منقلبها الثاني الممهدين لعصر الحداثة. وإن كان سعيد عقل صاحب مدرسة فريدة في الشعر العربي الكلاسيكي الجديد، فإنّ هذه المدرسة دخلت «مُتْحف» الشعر من بابه الواسع. لقد دفع سعيد عقل ثمن تعصبه «اللبنانوي» وتعنته السياسي وحقده غير المبرر على العرب، وكان هذا الثمن باهظًا له ولشعره. وقد غاب عن باله أن شعره العربي الفصيح هو الذي صنع مجده، لا شعره العامي ولا أفكاره التوهيمية ولا ادعاءاته التي لا حد لها»[1].

لبنان ملجأ المشرق الشعري

إذا احتضنت فرنسا كتابًا وشعراء وموسيقيين من بلدانٍ أخرى فأبدعوا في باريس وباتوا جزءًا عضويًّا من الثقافة الفرنسية كداليدا وشارل أزنافور وأنريكو ماسياس وشوبان وكتّاب من الجزائر وأفريقيا، فإنّ لبنان جذب الأدباء والشعراء والموسيقيين والفنانين من سورية والعراق وفلسطين وأصبحوا جزءًا من المشهد الثقافي اللبناني، واكتسبوا الهوية اللبنانية أو عاشوها في أعماقهم، وعشقوا لبنان وكتبوا عنه الكثير. ومن هذا الكثير بعض ما كتبه نزار قباني: «بيروت مدينة جميلة جدًّا دفعت ثمن جمالها ومثقفة جدًّا دفعت ثمن ثقافتها ومدينة حرّة حتى آخر حدود الحرية فقد دفعت ثمن حريتها... تضامني مع لبنان قديم قديم، فأنا تربيت على الأسماك على شواطئه وحلّقت كالعصافير في سماواته وغزلت قصائدي كدود القز فوق أشجاره... لبنان ربّاني وأرضعني وثقّفني وأطعمني اللوز والسكر وعلّمني

(1) عبده وازن، «مئوية سعيد عقل»، **الحياة** 11 تموز 2011.

أبجدية الشعر وأعطاني مفاتيح الحب والحرية... لبنان ضرورة جمالية وحضارية وثقافية للمنطقة والعالم... لبنان فراشة البحر الأبيض المتوسط الزرقاء وأُسوارة الياسَمين ووردة الحرية. لبنان هو أول الحب وآخره وأول الشعر وآخره»[1].

معظم أدباء سورية نشروا أعمالهم في بيروت، مثال عبد السلام العجيلي وصدقي إسماعيل ووليد إخلاصي وغادة السمان وشكيب الجابري وحنا مينه. ولكن أشهرهم وأبرزهم كان الشاعران نزار قباني وأدونيس. لقد ابتدأ العمل الروائي الحديث في سورية مع شكيب الجابري عام 1937 برواية **شهم**، ثم أصدر رواية **قوس قزح** عام 1946 تلاها **وداعًا يا أفاميا** عام 1960. وظهر روائيون آخرون أشهرهم حنا مينه، ابن اللاذقية، الذي كتب 30 رواية حقّقت انتشارًا واسعًا في العالم العربي[2]، وكانت دور النشر في بيروت تصدر هذه الأعمال تباعًا.

أدونيس

أدونيس هو أشهر شاعر سوري معاصر.. على المستوى العالمي. ذلك أنّه الشاعر العربي العالمي الأول، ولكن أعماله الشعرية بقيت نخبوية محدودة الانتشار في العالم العربي ولم تدخل حيّز الشعبية، فلا يذكر أي شخص أي قصيدة أو يحفظ أيَّ بيت شعر له.

يشعر أدونيس أنّ له ثلاث ولادات: الأولى طبيعية في سورية وهي ولادة «لم يكن لي خِيار فيها»، والثانية ولادة شعرية في لبنان، والثالثة هي المنفى الاختياري في باريس. «لي وطن نسَجَته اللغة العربية في هذه الأماكن الثلاثة.. أحيانًا أختصر انتمائي وأقول إنّ وطني الحقيقي هو اللغة العربية».

وُلد أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر) في عام 1930 بقرية قصابين بمحافظة اللاذقية. وكان قد اتخذ اسم «أدونيس» (وهو اسم إله فينيقي وإغريقي) في سن 18 عامًا وبعد ذلك لم يظهر اسمه الحقيقي على أيّ من مؤلفاته. لم يذهب أدونيس

(1) عرفان نظام الدين، **آخر كلمات نزار ذكريات مع شاعر العصر**، دار الساقي، بيروت، 1999، ص 52 ـ 55.

(2) من روايات حنا مينا: **المصابيح الزرق** (1954) و**الشراع والعاصفة** (1966)، و**الثلج يأتي من النافذة** (1969) و**فوق الجبل وتحت الثلج**.

إلى المدرسة قبل سن الثالثة عشرة، بل حفظ القرآن على يد أبيه كما حفظ عددًا كبيرًا من قصائد القدامى. وفي سنّ 14 عامًا، ألقى قصيدة وطنية من تأليفه أمام شكري القوتلي، رئيس الجمهورية السورية حينذاك، الذي كان في زيارة للمنطقة. فاعجب به القوتلي وطلب إرساله إلى المدرسة العلمانية الفرنسية في طرطوس على نفقة الدولة، حيث قطع أدونيس مراحل الدراسة قفزًا. وهو في اثناء فترة المدرسة وعن سنّ 16 عامًا أصبح عضوًا في الحزب السوري القومي (عام 1945).

في اثناء إقامته في اللاذقية ساهم أدونيس في مطبوعات كجريدة **الإرشاد** ومجلة **القيثارة**، ووقّع باسم أدونيس حتى اشتهر بهذا الاسم. ثم انتقل إلى دمشق للدراسة في جامعتها وعمل في جريدة **البناء** الناطقة باسم الحزب القومي، فبرز كشاعر مُكرّس لهذا الحزب وخاصة في قصيدته الوطنية «قالت الأرض». وأثارت هذه القصيدة ضجّة في بيروت ودمشق وكُتبت عنها المقالات أبرزها للمفكّر الماركسي حسين مروّة في بيروت والصّحافي ميشال أبو جودة في النهار. وبدأ أدونيس يُرسل قصائده إلى الأديب سعيد تقي الدين الذي كان ينشرها له في مجلة **الآداب** التي يصدرها الأديب سهيل إدريس في بيروت عام 1951. وعام 1950 عقد أدونيس خطوبته على الأديبة السورية خالدة السعيد.

تخرّج أدونيس من جامعة دمشق في قسم الفلسفة سنة 1954، ثم التحق بالخدمة العسكرية في العام نفسه، وقضى سنة في السجن بلا محاكمة بسبب انتمائه إلى الحزب القومي. وأمضى قسمًا كبيرًا من فترة الخدمة في مطالعة كبار الكتّاب والشعراء والفلاسفة. وغادر سورية إلى لبنان عام 1956، عقب اغتيال العقيد في الجيش السوري عدنان المالكي في دمشق، واتهام القوميين السوريين بالجريمة. أمّا بالنسبة لخطيبته خالدة السعيد، فبسبب ظروف كل منهما وانتمائهما إلى الحزب القومي، واجها الصعوبات في سورية، وتعرّضت خالدة للسجن مرارًا بدون جرم ارتكبته سوى انتمائها السياسي. فلم يتزوجا سوى في العام 1956. وكان أدونيس اثناءها في دمشق بعد انتهاء خدمة التجنيد الاجباري، فغادرها إلى بيروت في تشرين الأول من نفس العام، فيما أمضت خالدة السعيد فترة أخرى في السجن. وبعد عبور أدونيس الحدود إلى لبنان بخمس دقائق أُعلن النفير العام في سورية

ردًا على العدوان الثلاثي على مصر. ويتذكّر: «لو تخلّفتُ خمس دقائق فقط لكان عليَّ أن ألتحق بالخدمة الاحتياطية، ولكان مصيري كلّه تغيّر»[1].

في بيروت احتضنته صحف **النهار** و**الحياة** و**لسان الحال** و**الكفاح العربي**، والتقى الشاعر السوري يوسف الخال، المُتَّخِذ بيروت مقرًّا له، وأصدرا معًا مجلة **شعر** في مطلع عام 1957.

أصدر أدونيس العدد الأول من مجلّة **مواقف** في تشرين الأول 1968، واستمر في إصدارها حتى بعد مغادرته لبنان عام 1986، ثم توقفت في خريف 1993، بعد صدور 74 عددًا. خلال هذه السنوات مارس أدونيس التدريس في الجامعة اللبنانية، وساهم في تأسيس اتحاد الكتّاب اللبنانيين، فيما واصل دراسته في جامعة القديس يوسف اليسوعية لينال درجة الدكتوراة في الآداب عام 1973.

أثارت أطروحته الجامعية **الثابت والمتحوّل** عاصفة من السِّجال بعد صدورها في كتاب عام 1974 نشرته دار العودة في بيروت. وتكرّرت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات ومراكز البحث في فرنسا وسويسرة والولايات المتحدة وألمانيا. وتلقّى عددًا كبيرًا من الجوائز العربية والعالمية وتُرجمت أعماله إلى 20 لغة منها الصينية في أيار عام 2009. كما أنه، إضافة إلى أعماله الشعرية، أصبح واحدًا من أكثر الكتاب العرب إسهامًا في المجالات الفكرية والنقدية، حتى بلغ ما وضعه من كتب المِئَة، نذكر بعضها في الهامش[2]. واعتبره إدوارد سعيد الشاعر العربي

(1) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس: الطفولة الشعر المنفى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 28.

(2) صدر لأدونيس عن دار الآداب بيروت: قصائد أولى، دار الآداب، بيروت، أوراق في الريح، أغاني مهيار الدمشقي، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المسرح والمرايا، وقت بين الرماد والورد، هذا هو اسمي، مفرد بصيغة الجمع، كتاب الحصار، احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، سياسة الشعر، الشعرية العربية، كلام البدايات، النص القرآني وآفاق الكتابة، النظام والكلام، ها أنت أيها الوقت، (سيرة شعرية ثقافية)، موسيقى الحوت الأزرق، مختارات من شعر السيّاب. عن دار الساقي: الكتاب I، الكتاب II، الكتاب III، الصوفية والسوريالية، المحيط الأسود، أول الجسد آخر البحر، تنبّأ أيها الأعمى، تاريخ يتمزّق في جسد امرأة، ورّاق يبيع كتب النجوم، زمن الشعر، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب (الأصول، تأصيل الأصول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري). وعن دار العلم للملايين في بيروت بالاشتراك مع =

العالمي الأول. وفي السنوات العشرين الأخيرة بدأ النقاد ترشيحه لنيل جائزة نوبل للآداب. وتأثّر أدونيس بعدد كبير من الشعراء العرب الكلاسيكيين وبالفلاسفة الألمان هيغل ونيتشه، كما تأثّر بأنطون سعادة كما سبقت الاشارة.

يوسف الخال

كان يوسف الخال (1917 ـ 1987) شاعرًا وصحفيًا سوريًا وُلد في وادي النصارى في سورية وعاش صباه في طرابلس، لبنان، ودرس الفلسفة على يد شارل مالك في بيروت. وكان عضوًا في الحزب القومي، إلا أنّ أنطون سعاده مؤسّس الحزب فصله كما فصل غيره، بعد دعوة يوسف الخال إلى «حريّة الفكر وحريّة الفرد». وأعلن الخال انسحابه رسميًا من الحزب في جريدة **النهار** (11 كانون الأول 1947)[1]. وأنشأ في بيروت دار الكتاب حتى 1948، ليسافر بعدها إلى الولايات المتحدة للعمل في الأمانة العامة للأمم المتحدة في دائرة الصحافة والنشر. وهناك تزوّج الرسامة التشكيلية هلن الخال. ثم قرر العودة إلى لبنان سنة 1950، لكنه غادر مجدّدًا للعمل في الأمم المتحدة حتى 1955.

إنّها تلك الفترة بعد عودته الثانية التي التقاه بها أدونيس ليبدأا مجلة **شعر** والتي ضمّت قدامى القوميين السوريين ممن كانوا في بيروت أو هربوا من سورية

= زوجته خالدة سعيد: مجموعة كتب ضمّت مختارات شعرية مع مقدمة من شوقي والرصافي والكواكبي ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا والزهاوي ومحمد بن عبد الوهاب. وعن دار النهار في بيروت: فهرس لأعمال الريح، فاتحة لنهايات القرن، مسرح جورج شحادة بالعربية والفرنسية، الأرض الملتهبة، (ترجمة) دومينيك دوفيلبان. وعن دار المدى، دمشق: منارات، ديوان الشعر العربي (ثلاثة أجزاء)، مفردات شعر، الأعمال الشعرية الكاملة، منارات. وعن دار العودة، بيروت: كتاب القصائد الخمس. وعن دار توبقال، الدار البيضاء: شهوة تتقدّم في خرائط المادة، أبجدية ثانية. وعن وزارة الاعلام في الكويت ترجم أدونيس الأعمال الآتية: حكاية فاسكو، السيد بوبل، مهاجر بريسبان، البنفسج، السفر، سهرة الأمثال، مسرح راسين، فيدر ومأساة طيبة أو الشقيقان العدوان. إضافة إلى مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت ومختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر بيروت. وعن وزارة الثقافة في دمشق: الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، والأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس، منفى، وقصائد أخرى، وعن المجمع الثقافي في أبو ظبي: كتاب التحولات أوفيد.

(1) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 129.

بعد قضية اغتيال العقيد عدنان المالكي (من هؤلاء الشعراء نذير العظمة وأدونيس وخالدة السعيد ومحمد الماغوط، الخ). وكانت حماسة يوسف الخال للعمل الثقافي في بيروت عالية. إذ لفترة ثلاث سنوات (1957 ـ 1959) أنشأ صالونًا أدبيًا لافتًا هو صالون مجلة **شعر** الذي عُرف بصالون الخميس، وضمَّ أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقه. وكان الخال قد تزوّج للمرة الثانية الشاعرة مهى بيرقدار.

قيل الكثير عن دور مجلّة **شعر** في الإبداع وكسر المألوف، ولكنّ دورها وإن كان مميّزًا إلا أنّه مبالغ به، لما أشرنا سابقًا إلى أنّ التجديد المتواصل منذ عصر النهضة كان مع صدور مجلتي **الأديب** و**الآداب** قبل مجلة **شعر** بسنوات. ولكن لم يكن دور مجلّة **شعر** بقليل، فقد فتحت سجالاً ساهم في إدخال مفاهيم جديدة إلى الشعر العربي وبرزت معها على نحو ظاهر قصيدة النثر، كما يشير سليم بركات. أمّا نزار قباني فرأى مجلة **شعر** سفينة دخلها تجار محترمون ودخلها مغامرون ومهرّبون وارتكبوا تجاوزات وزعرنة. إلّا أنّ مجلة **شعر** تبقى بنظره أجمل سفينة في حياة لبنان الثقافية، ويوسف الخال قبطانها ولم يكن مسؤولاً عن ثمالة البحّارة والركاب وعربدتهم. فهو بات بطريرك الحداثة الشعرية، لأنّ قصيدة النثر كانت أجمل بنت أنجبتها مجلة **شعر**[1].

في نهاية الخمسينيّات، رأَسَ أدونيس أيضًا تحرير مجلة الحزب القومي، **البناء**. ولكنّه بعد كتابة افتتاحية عن يسارية الحزب أغضبت بعض القوميين، افترق عن رفاقه عام 1958 وغادر الحزب عام 1960. وحول عضويته في حزب سعادة يعتبر أدونيس أنّ تحوّل الحزب القومي إلى طقس بيروقراطي وابتعاده عن العمل الفكري الذي شغل سعادة، كان السبب الرئيس في ابتعاده، ومن ثَمّ نمّوه الفكري وانفتاحه على عقائد أخرى. واستمرّت مجلة **شعر** في الصدور حتى 1964، وذكر الخال في عددها الأخير أنّ من الأسباب التي أدّت إلى توقف المجلة اصطدامها

(1) سليم بركات، مجلة **الكرمل**، نيسان 1988، مقابلة مع نزار قباني وضع أسئلتها سليم بركات ومحمد علي شمس الدين وبسام حجّار وعلوية صبح ومحمد أبو سمرا. وأعيد نشرها في كتاب نزار قباني **لعبتُ باتقان وها هي مفاتيحي**، بيروت، منشورات نزار قباني، 2000، ص 57 ـ 58.

بجدار اللغة. ولكن في العام 1967 أُنشئت دار النهار للنشـر فانضم إليها يوسف الخال مديرًا وعاود إصدار مجلّته عبرها، وكذلك أعاد طباعة أعدادها السـابقة في 11 مجلدًا صدرت أيضًا عن دار النهار. واتخذ أدونيس طريقًا منفصلاً عن يوسـف الخال، حيث بدأ عام 1968 إصدار مجلة **مواقف** بين عامي 1968 و 1993.

ورغم أن عوامل كثيرة جمعت بين أدونيس ويوسف الخال، مثل تأليف الشعر وعملهما معًا في مجلة **شعر** وعضويتهما في الحزب القومي وأصلهما من المنطقة نفسها في سورية، فإنّ تلك العلاقة لم تَرقَ إلى أكثر من زمالة. فبينما كان أدونيس يحسّن موقعه الفكري ويتوسّـع في مداركه واهتماته تمهيدًا لمشروع فكري كبير، كان الخال يتراجع ويتّجه نحو لغة محكية وينفي صفة المفكّر عن نفسـه (جاء في سيرة قصيرة بقلم يوسف الخال: «مع أنّي تخصصت بدارسة الفلسفة إلا أنّ سمعتي كشـاعر وأديب كانت هي الغالبة، فلمّا دُعيت إلى التدريس في الجامعة الاميركية، فأنما دعيت إلى التدريس الادب العربي»).

حتى أنّ تعمّق أدونيـس الباكر في التـراث العربي، قابله جهـل الخال بهذا التراث. فقد كان الخال يـردّد أمام كتّـاب ونقّاد في بيروت القـول الآتي: «نحن المسـيحيين صنعنا للعرب ثلاث نهضـات: نهضة حِقبـة الجاهليـة (أي ما قبل الإسلام) والنهضة العباسـية والنهضة المعاصرة». ليردّ عليه الناقد جهاد فاضل أنّ نهضـة الجاهلية صنعها كل عـرب الجاهلية بمن فيهم اليهـود، وأنّ ما كتبه الأب لويس شيخو ـ **شـعراء النصرانية في العصر الجاهلي** ـ الذي صدر في مطلع القرن العشرين مليء بالأخطاء الجسيمة. فشـيخو اعتبر الشاعر العربي اليهودي السموأل نصرانيًا. كما اعتبر أيّ شـاعر لم تثبت ديانته في الأبحاث التي قام بها نصرانيًا. ثم اعتبر شيخو الفليسـوف العربي يعقوب بن اسـحق الكِندي مسـيحيًا، لأنّ اسمه إسحاق، وهو كان مسلمًا.

لقد ردّ الأب آنستاس ماري الكرملي على كتاب لويس شيخو مبيّنًا أخطاءه في مجلّة **لغة العرب** التي كان يصدرها الكرملي في بغداد. ويشـير الناقد جهاد فاضل إلى أنّ دور السُّريان المسيحيين في نهضة العصر العباسي كان هامًا في نقل الفلسفة اليونانية إلى اللغة العربية. وهي مسـاهمة على أهميتها لا تخفي أنّ الذين أبدعوا

في الفسـلفة كانوا مسـلمين وغير مسـلمين. وأما عصر النهضة الحديثة، فقد كان مشروعًا حضاريًّا وثقافيًّا لكل العرب، مسـلمين ومسيحيين. وكان دور المسيحيين من سـورية ولبنان في النهضة المعاصرة على جانب كبيـر من الأهمية دون إهمال العدد الكبير من المسلمين في مصر الذين لعبوا أدوارًا هامّة أيضًا[1].

نزار قباني

مقارنة بعالمية أدونيس، فإنّ الشـاعر السـوري نزار قباني هو الذي وصل إلى مرتبة الشاعر الشعبي العربي الأول، حيث حفظ عامة الناس قصائد كاملة له بفضل اقتباس عدد كبير من أشهر المطربين العرب لأشعاره في أغانيهم[2]. ونزار من عائلة دمشقية وُلد عام 1923 وبدأ يكتب الشـعر في السادسة عَشرة من عمره. ونشر أول دواوينه على نفقته الخاصة، **قالت لي السـمراء** عام 1944 في دمشـق، وكان طالبًا بكلية الحقوق فـي جامعة دمشـق. وكان له حرّاس الشـعرية العربيـة المحافظة بالمرصاد، حيث اعتبروا ما كتب إباحية وليس شعرًا بل كلامًا منمّقًا وحسب، وكان دليل نجاح الكتاب السـاحق أنّ الطبعـة الأولى لم تزد على 300 نسـخة (لضيق ميزانية قبانـي) ورغم ذلك وصل صيت ديوانه الصغير بيروت والقاهرة. فقد شـن الشـيخ علي الطنطاوي هجومًا على قباني بكلام جارح وساخر جاء فيه: «طُبع في دمشق كتاب صغير... فيه كلام مطبوع على صفة الشعر، فيه أَشْطُر طولها واحد إذا قستها بالسنتيمترات... يشـتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي

(1) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 347 ـ 349، وجهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص 30..

(2) على مدى 40 عامًا كان أهم المطربين العرب يتسـابقون للحصول على قصائد نزار قباني، فغنّت له أم كلثوم: أصبح عندي الآن بندقية، رسالة عاجلة إليك من ألحان عبد الوهاب. وعبد الحليم حافظ أغنيتين أيضًا: رسـالة من تحت الماء وقارئة الفِنجان من ألحان محمـد الموجي. ونجاة الصغيرة 4 أغان: أيظن، ماذا أقول له؟ كم أهواك، أسـألك الرحيلا، من لحن عبد الوهاب. وفايزة أحمد قصيدة رسالة من امرأة. وفيروز غنت له لا تسألوني ما اسمه حبيبي. وماجدة الرومي 5 قصائد هي: بيروت ست الدنيا، كلمات، مع جريدة، طوق الياسمين، أحبك جدًّا. وكاظم الساهر غنّى الكثير من قصائد نزار منها: إني خيّرتك فاختاري، زيديني عشقًا، علّمني حبك، مدرسة الحب، يوميات رجل مهزوم، قولي أحبك، أكرهها، أشهد، هل عندك شك؟

المتمرسّة الوقحة وصفًا واقعيًا لا خيال فيه لأنّ صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال... وفي الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط والبحر الأبيض المتوسط، وتجديد في قواعد النحو لأنّ الناس ملّوا رفع الفاعل ونصب المفعول...»[1].

اعتبر قباني هذا الهجوم «واحدًا من الخناجر التي استعملت لقتلي وصوتًا من أصوات القبيلة التي تحلّقت حولي ترقص رقصة الموت وتتلذّذ بأكل لحمي نيئًا». وأصرّ أن يكون كل كتاب شعري ينشره دبوسًا في عصب المدينة الممدودة منذ 500 سنة على طاولة التخدير، وشعره ضد التاريخ، «إنّي احترم التاريخ حين يكون شرارة تضيء المستقبل ولكني أرفضه حين يتحوّل إلى نصب تذكاري.. وإذا كانت معلّقة عمرو بن كلثوم من العصر الجاهلي محطّة من محطّات التاريخ، فلا يصحّ أن نبقى محبوسين فيها إلى ما شاء الله... وإذا كانت **مقامات الحريري** إيقاعًا على سطح من النحاس، فإنّ كل هذا الايقاع أصبح صداعًا لا يُحتمل بالنسبة إلى الأذن العربية المعاصرة».

رأى قباني أنّ شعره هو زهرة من «أزهار الشر *Fleurs du Mal*» التي قدّمها بودلير مسلّطًا الضوء على المغائر السفلية في باريس والدهاليز الفرويدية داخل الانسان الفرنسي، ومع ذلك استقبلتها باريس. ولكن دمشق ـ كما يقول قباني ـ رفضت شعره «ولم تكن مستعدة أن تتخلّى عن حبّة واحدة من مسبحتها لأحد... وكان تحرّك الدراويش والطرابيش والنرابيش ضدي طبيعيًا ومبرّرًا لأنّ ساكني تكايا الشعر العربي يعرفون أنّ أيَّ صوت شعري جديد سوف يقطع رزقهم لذلك هم يتحصّنون وراء دروعهم التقليدية: اللغة والنحو والصرف والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر».

وصل عدد دواوين نزار قباني خلال نصف قرن، الأربعين. منها: **طفولة نهد، الرسم بالكلمات، قصائد، سامبا، أنتِ لي**. كما كتب في النقد الشعري: **قصتي مع الشعر، ما هو الشعر؟ 100 رسالة حب**. وبسبب مضمون قصائده عن المرأة، اتُهم نزار مرارًا بالاباحية منذ صدور ديوانه الأول (رغم أنّ قصائد أبو نواس وغيره في

(1) نزار قباني، **قصّتي مع الشعر: سيرة ذاتية**، بيروت، منشورات نزار قباني، 2000، ص 88 ـ 89.

العصر العباسي كانت أكثر أباحية بدرجات). وأثارت قصيدة نزار «خبز وحشيش وقمر» رجال الدين في سورية ضده وطالبوا بطرده من السلك الدبلوماسي، وتداولَ البرلمان السوري هذا الموضوع. وعمل نزار بعد تخرّجه كدبلوماسي في وزارة الخارجية السورية سفيرًا في عدة مدن منها القاهرة ومدريد ولندن. وفي 1966، ترك العمل الدبلوماسي ليتفرّغ للكتابة، فأسس في بيروت دارًا للنشر تحمل اسمه (وصدر عن داره منذ نهاية السبعينيّات مجلدات تحمل اسم **المجموعة الكاملة لنزار قباني**). ثم عاد عام 1970 بقصيدة رثاء جمال عبدالناصر، ومنذ 1975 بسلسلة قصائد عن بيروت، وفي الثمانينيّات عن ثورة أطفال الحجارة في فلسطين.

رغم عمله الدبلوماسي كان قباني مشتغلاً بالشعر، ففي سنوات القاهرة الثلاث (1945 ـ 1948) نشر مجموعة **طفولة نهد** ودخل الوسط الأدبي واختلط مع توفيق الحكيم وإبراهيم المازني ومحمد عبدالوهاب وكامل الشناوي وإبراهيم ناجي وأحمد رامي. ورغم تجواله في أنحاء العالم فإنّه حطّ الرحال أخيرًا في لبنان عام 1966 وأصبح وطنه: «لبنان كان الإناء الذي احتوى شعري وأعطاه شكله ولونه ورائحته. في أرض لبنان زرعت قصائدي الأولى فاحتضنها وأطعمها وسقاها حتى صارت غابة كثيرة الأشجار ممدودة الأفياء... فما من قرية لبنانية معلّقة على رأس جبل أو مُسْتلقية على ذراع بحر إلا وحفرتُ على صخورها بعضًا من حروفي. فمن بيروت إلى جونية إلى طرابلس إلى صيدا إلى زحلة إلى بعلبك إلى النبطية إلى بحمدون إلى برمّانا إلى زغرتا كنتُ أنتقل كشعراء التروبادور حاملاً قيثارتي وأوراقي. وعندما صارت الكلمة قدري في أوائل الأربعينيّات، كنتُ أقرأ بانبهار أعمال الشعراء اللبنانيين كبشارة الخوري وأمين نخلة وإلياس أبو شبكة ويوسف غصوب وصلاح لبكي وسعيد عقل وميشال طراد. وأجد في حروفهم رائحة طازجة لا عهد لي بها من قبل. كان هؤلاء يتكلمون لغة أخرى ويكتبون بحبر آخر وكنتُ أحسّ أنّني أنتمي تلقائيًا إلى العائلة الشعرية اللبنانية»[1].

وفي مذكّراته يصف قباني كيف وصل إلى لبنان عام 1966، وكيف اكتشف مدى تقدير الشعب اللبناني للشعراء الذين يضعونهم في مرتبة الأنبياء: «حين وصلتُ إلى

(1) نزار قباني، **قصّتي مع الشعر: سيرة ذاتية**، ص 116 ـ 117.

مرفأ بيروت في شهر نَيسان 1966 أحسستُ أنّ السفينة رست في مرفأ الأحلام وأنّ قصائدي نامت في بيت أمّها وأبيها». حمل معه قباني على السفينة أثاثًا من إسبانيا وأبلغ رجال الجمارك أنّه سوري ويريد إدخال الشحنة وليس عنوان له في بيروت. فقال له الضابط: أهلاً بك في لبنان ولكن ثمّة رسوم لإدخال الأثاث المنزلي، ونصحه أن يكلّم المدير العام للجمارك. «ودخلتُ على المدير العام فنهض من وراء مكتبه وأخذني بالأحضان وطلب لي قهوة وسألني عن شعري وصحتي وأحوالي، ثم قال بشكل عفوي: وهل يحتاج نزار قباني إلى تصريح لدخول بيته؟ لبنان هو بيتك فلا تشغل بالك أبدًا حول هذا الموضوع، فنحن في لبنان عشّاق لشعرك «**ولبنان لا يتقاضى رسومًا جمركية على الشعر. فأهلاً بك في وطن الشعر ووطن الحب**».

ويتابع نزار قباني: «واستدعى المدير معاونه وطلب منه أن يملأ البيان الخاص بالإعفاء الجمركي... وخرجتُ من مكتب مدير الجمارك وأنا أتعثّر بدموعي... شعرتُ بطمأنينة عجيبة إلى مصيري وأحسستُ أنّ الرياح حملتني إلى قدري الجميل وإلى جزيرة الشعر والقمر وأزهار الغاردينيا. فماذا لو أنني نَزَلت في مرفأ مرسيليا أو سنغافورة أو هونغ كونغ؟... لكني الحمدلله هبطتُ كما هبط الأمير الصغير على صخرة الروشة.. ومقهى دبيبو والدولتشه فيتا ومطعم نصر وقهوة الاكسبرسو ومناقيش الزعتر... بيروت كرّستني شاعرًا وعمّدتني بماء بحرها»[1].

ويقول نزار قباني: «على صخور الجبال اللبنانية أقمتُ مجدي الشعري، ومن أرز لبنان وسنديانه وصنوبره صنعتُ مراكب على طريقة الفينيقيين أوصلتني إلى حدود الشمس وتخوم المستحيل. لبنان أعطاني خرائط الشعر وقدّم لي زوّادة من المعرفة والثقافة والحضارة... تفرّغت في بيروت للشعر وحده... ولا أتذكّر مرحلة في حياتي تماهيتُ بها مع الشعر كهذه المرحلة اللبنانية الزاهية الممتدة من منتصف الأربعينيّات حتى منتصف السبعينيّات»..

يتذكّر نزار قباني: «كل يوم في لبنان كان يحمل لي مفاجأة جديدة فيها كثيرٌ من دهشة الحلم وألوان الفانتازيا.. حادثة عشق اشدّ إثارة وأكثر دراماتيكية فوق ثلوج ضهر البيدر خلال فصل الشتاء، وتشبه في فصولها أحداث المسرح الاغريقي

(1) نزار قباني، **من أوراقي المجهولة: سيرة ذاتية ثانية**، بيروت، منشورات نزار قباني، 2000، ص 78 ـ 80.

ومسرحيات شكسبير. ففي يوم عاصف ركبتُ سيارتي الصغيرة وانطلقتُ باتجاه دمشق... ما إن تجاوزتُ منطقة المديرج صعودًا نحو ضهر البيدر حتى ازدادت العاصفة قوة، وبدأ الثلج الكثيف يغطي سقف السيارة ونوافذها الأمامية والجانبية، حتى أصبحت عجلات السيارة تدور على نفسها وتسمّرت السيارة في مكانها، وبدأت تختفي في ظلام الليل تحت الثلج تدريجيًا وأنا جالس في مقعد القيادة، لا أرى من حولي شيئًا سوى الموت القادم بردائه الأبيض، ولا أسمع سوى ضربات قلبي وارتعاشات جسدي الذي بدأ يتجمّد... ولم أكد أنتهي من ضراعتي حتى سمعتُ ضربًا شديدًا على سقف السيارة المطمورة بالثلوج. فإذا بي أمام دركي لبناني يوجّه مصباح بطاريته إلى وجهي ويصرخ بدهشة ظاهرة لأفراد الدوريّة من حوله: «لا أصدق يا شباب! لا أصدّق! هذا الأستاذ نزار قباني غرقان بالتلج.. يا الله يا الله شو عملت بحالك يا أستاذ؟ وكيف طلعت عالجبل بعز العاصفة؟ ألم يخبروك في مخفر الدرك بالمديرج بأن طريق ضهر البيدر مقطوعة؟ ليس هناك وقت للكلام. إفعل ما نطلبه منك أستاذ نزار، إبقَ خلف المقود ونحن سنقوم بدفعك إلى ضهر البيدر». وكانت المسافة بضعة كيلومترات ما قد يستغرق ساعات من الدفع، وحاول قباني أن يقنعهم أنّه سينتظر حتى زوال العاصفة، فأجاب الضابط بصوت حازم: «لا تضيّع الوقت يا أستاذ نزار فالموقف خطير ولن نتركك وحدك لأنّ الثلوج ستدفنك بعد ساعات ونحن مسؤولون عن حياتك، وحياتك ليست ملكك وحدك بل ملك الملايين من العرب واللبنانيين الذين كتبت لهم أجمل الشعر وكنتَ صوت وجدانهم! فكيف نتركك تموت وأنت الذي أعطيتنا بشعرك أملاً للحياة!؟ هذه أوامر الشعب اللبناني يا أستاذ فأطع الأوامر». وأخذ رجال الدورية الأربعة يدفعون سيارتي وأنا في داخلها أشعر بعذاب النفس ووجع الضمير.. وفي ضهر البيدر تقدّم الضابط المسؤول عن المخفر ونهر عناصر الدورية على تأخرّهم: شو القصة يا شباب فكّرنا العاصفة بلعتكم؟ مين معكن بالسيارة؟

فتقدّم رئيس الدورية من الضابط المسؤول وهو يلتقط أنفاسه بعد دفع سيارة قباني كل هذه المسافة: «يا سيدي صحيح تأخرنا بس حملنا لك معنا أجمل هدية... إنّه الشاعر نزار قباني»... فتقدّم منّي الضابط وأخذني بالأحضان قائلاً: مش معقول مش معقول كم أنا فخور أنّ رجال الدرك اللبنانيين أنقذوا تاريخًا من الشعر كاد

يندثر تحت الثلج. تفضّل أستاذ نشرب الشـاي معًا وتستريح. وبعدما شربنا الشاي واسـترحتُ قليلاً في المخفر طلب الضابط من أحد معاونيه أن يرافقني إلى مدينة شتورة، حيث طريق الشـام آمنة ومفتوحة. وودّعته وودّعت رجاله الشجعان الذين وهبوني عمرًا جديدًا وفي عيناي دموع صامتة تترقرق.

أسـأل نفسـي: أي مصير كان ينتظرني يا ترى لو لم أكن على أرض لبنان، ولم أقع مصادفة بين أيدي درك لبنانيين يقرأون الشـعر ويحفظونه؟ مـاذا كان مصيري يا ترى لو وقع الحادث على جبال الألب أو البيرينيه؟ أكيد انّهم في محضر التحقيق سوف يسجّلون رقم سيارتي وجواز سفري ولكنّهم لن يعرفوا تاريخي الشعري كما عرفه اللبنانيون»[1].

طلّق قباني شعر الغزل بعد هزيمة 1967 ليصْبح معبّرًا شعريًّا عن تلك المرحلة، فأطلق شعر المقاومة وأهل الأرض المحتلة، وانتقد «عنتريات العرب التي ما قتلت ذبابة»، وأثار ديوانه **هوامش على دفتر النكسـة** عاصفة فـي العالم العربي وأحدث جدلاً بين المثقفين العرب لنقده غير المسبوق لمسؤلية النظام العربي عن الهزيمة. لقد صدرت قرارات بمنع إذاعة أغاني تعتمد أشـعار نزار فـي الإذاعة والتيلفزيون وفي التسعينيّات صدرت قرارات من وزارة التعليم المصرية بحذف بعض قصائده من مناهج الدراسة. وكما جذبت شهرة أدونيس عداوات استمرت عقودًا، فإنّ أعداء نزار كثر، بعضهم اتهمه بأنّ شعره حرّ (من ناحية لغته)، فأثبت نزار أنّه يحافظ على الأوزان والقافية وموسـيقى الشـعر، رغم توزيعه المختلف للأسطر. ومنذ أواسط الثمانينيّـات دأب الناقد اللبناني جهاد فاضل على نشـر مقـالات لاذعة ضد نزار وشعره في مجلة **الحوادث**، أصدرها تباعًا في سلسلة من الكتب ضد نزار[2].

كانت بيروت المدينة التي سـحرت نزار قباني وكثيرين غيره من سورية، أتاها شابًا في الخمسـينيّات ولم يغادرها، واعتبرها مدينة الشعر والمتع المتعددة. كتب قباني قصيدته الطويلـة **بِلْقيس** في رثاء زوجته العراقيـة بِلْقيس الراوي، كما كتب قصائد عديدة عن بيروت. في 15 كانون الأول 1981، وقع انفجار في مبنى السفارة العراقية في بيروت قتل عددًا كبيرًا من الناس ومن بينهم بلقيس:

(1) نزار قباني، **من أوراقي المجهولة: سيرة ذاتية ثانية**، بيروت، منشورات نزار قباني، 2000، ص 112 ـ 120.

(2) جهاد فاضل، **نزار قباني الوجه الآخر**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2000.

شُكْرًا لَكُمْ
شُكْرًا لَكُمْ
فحبيبتي قُتِلَتْ وصارَ بوسْعِكُم
أن تشربوا كأسًا على قبرِ الشهيدة
وقصيدتي اغتيلت..
وهَلْ من أُمَّةٍ في الأرضِ..
ـ إلّا نحنُ ـ تغتالُ القصيدة؟

كانت خَسارة نزار بوفاة زوجته كبيرة، وأحسّ أنّ بيروت التي أحبّ إلى درجة القداسـة باتت تسـتوجب ضريبة كبيرة، ووصفهـا ككرة نار أحرقـت يديه ولكنّه ممسـك بها كالطفل الذي يحمل في راحة يده حشـرات سـامة أو عقربًا دون أن يخاف من العقصة. اعتبر نزار أنّ التاريخ لا يعود إلى الوراء، فكما لا يمكن استعادة أثينا وروما كذلك لا يمكن استعادة بيروت: «يجب أن يكون لدينا الشجاعة لنعترف أنّ الحرب قد قلبت لبنان القديم. بعضنا سـيحلُم ببيروت الحسناء، بيروت الطفلة التي تلعب التي جذبت ملايين الرجال، ولكن كُن واقعيًّا وانظر أمامك، لترى أنّ لا شيء بقي من بيروت سوى رائحة الحبر الصاعد من الكتب العتيقة».

لا أحد ينسى كيف بكى هذا الدمشقي على فراق بيروت:

يا ستّ الدنيا يا بيروت...
مَن باع أساورك المشغولة بالياقوت؟
مَن صادر خاتمك السحري،
وقص ضفائرك الذهبيّة؟
من ذبَح الفرح النائم في عينيك الخضراوين؟
مَن شطّب وجهك بالسكين،
وألقى ماء النار على شفتيك الرائعتين
من سمّم ماء البحر، ورشّ الحقد على الشطآن الوردية؟

ها نحن أتينا.. معتذرين.. ومعترفين
أنّا أطلقنا النار عليك بروح قبليّه..
فقتلنا امرأةً.. كانت تُدعى (الحريّه)...
قومي من أجل الحُبّ، ومن أجل الشعراء
قومي من أجل الخبز، ومن أجل الفقراء
الحبّ يريدك.. يا أحلى الملكات
نعترفُ أمام الله الواحد..
أنّا كنّا منكِ نغار..
وكان جمالك يؤذينا..
نعترفُ الآن..
بأنّا لم نُنصفكِ.. ولم نعذرك.. ولم نفهمكِ..
وأهديناك مكان الوردة سكّينا...
نعترفُ أمام الله العادل...
أنّا راودناك.. وعاشرناكِ.. وضاجعناكِ..
وحمّلناكِ معاصينا..
يا ستّ الدنيا، إنّ الدنيا بعدكِ ليست تكفينا..
الآن عرفنا.. أنّ جذورك ضاربة فينا..
الآن عرفنا.. ماذا اقترفت أيدينا..[1]

كانت قصائد نزار عن بيروت، جزءًا من آلامه كشاعر ليس لحال لبنان فحسب بل للوضع العربي العام. إذ نشر قصيدة «المهرولون» عام 1995 في اثناء إقامته في لندن في جريدة **الحياة**[2]، فكانت حدثًا عكست ما يشعره العرب مثقفين ومواطنين:

(1) نزار قباني، «يا ستّ الدنيا يا بيروت»، **الأعمال السياسية الكاملة**، بيروت، منشورات نزار قباني، الطبعة الثالثة 1983، ص 575.

(2) الحياة، 2 تشرين الأول 1995.

سقطتْ غرناطةٌ
للمرّةِ الخمسينَ ـ من أيدي العربْ.
سقطَ التاريخُ من أيدي العربْ.
سقطتْ أعمدةُ الروحِ، وأفخاذُ القبيلهْ.
لم يعدْ في يدنا أندلسٌ واحدةٌ نملِكها..
سرقوا الأبوابَ، والحيطانَ، والزوجاتِ، والأولادَ،
والزيتونَ، والزيتَ، وأحجارَ الشوارعْ.
سرقوا عيسى بنَ مريمْ
وهوَ ما زالَ رضيعًا..

ترك نزار بيروت عام 1982 واستقرّ بلندن وتوفي في 30 نَيْسان 1998 وعمره 75 سنة. «بعد انتقالي إلى لندن كنتُ أعود مرارًا إلى بيروت لأحافظ على لياقتي الشعرية، وأتأكّد بأن الأمواج التي تتكسّر على شطآن عين المريسة والسان جورج والسان ميشال لا تزال تحفظ النوتة الموسيقية».

خليل حاوي

من الشعراء اللبنانيين الذين عملوا على قصيدة الحداثة وصقلوها بمعارفهم الأدبية، كان الشاعر خليل حاوي. وإذا كان من لحظة تاريخية تعلن انتهاء العروبة العلمانية الديموقراطية وبداية الأصوليات الدينية في العالم العربي، فهي تلك التي انتحر فيها الشاعر اللبناني خليل حاوي عام 1982، عشيّة الغزو الإسرائيلي الكبير للبنان، ليصبح كبش محرقة النخبة المثقفة التي غادرت الميدان. وأنّ انتحاره كان بالنسبة إلى بيروت نقطة فاصلة لها ما قبل وما بعد.

في السنوات العَشْرِ السابقة لموته، عاش حاوي حياة فيها الوحشة والغضب والخصام مع النخبة الثقافية في بيروت. منذ أوائل السبعينيّات كان يتألّم على المصير الذي ذاقه لبنان وانحدار بيروت المدينة التي عشق إلى هاوية الحرب وأتُون الأهوال. لم يصدّق أنّ عمله في عالم الأدب والثقافة لمدّة أربعين سنة

سينتهي في حياة كئيبة في شوارع بيروت وخاصة بعد 1975. لم يصدّق أنّ كل هؤلاء العرب الذين اتخذوا من بيروت عاصمة لهم ولأحلامهم وتسليتهم وسياحتهم ومصارفهم وكتابهم وصحافتهم، وحتى متنفّس رئة لمفكريهم وشعرائهم، أنّهم كلهم قد خذلوا لبنان وتركوه لقمة سائغة لآلة الحرب الإسرائيلية في اجتياح 1978 وغزو 1982. أصيب حاوي خلال العقد الممتد من 1972 إلى 1982 بعشرات الاحباطات ليس أوّلها تصاعد المواجهات بين المقاومة الفلسطينية والجيش اللبناني في أنحاء لبنان واشتعال الحرب فيما بعد. صدَمَه صلحُ الرئيس المصري أنور السادات مع إسرائيل، وخطاب هذا الأخير أمام الكنيست عام 1977، وانحدار الفكر العلماني العربي، وتحوّل شوارع بيروت في العام 1975 إلى أوكار للحثالة والعصابات و«زعران» الميليشيات.

وُلد خليل حاوي عام 1919، قبل عام من إعلان دولة لبنان الكبير في قرية الشوير في قضاء المتن. فكانت بيئة عائلته من زمن ولّى هو عهد المتصرفية ولبنان الصغير والضيعة اللبنانية المسيحية الجبلية. كان مبدعًا ومجدّدًا في الشعر العربي الحديث، آمن بالقومية السورية في مدرسة أنطون سعادة أولاً ثم، بعد معاشرته لعراقيين وعرب آخرين في الجامعة الأميركية في بيروت وفي جامعة كامبردج في بريطانيا، أصبح قوميًا عربيًا، تشدّه الاهتمامات الفكرية والثقافية للجيل العربي المثقف في الخمسينيّات والستينيّات من القرن العشرين: الوحدة العربية، الاصلاح السياسي والاجتماعي، الديموقراطية والعدالة وحقوق الانسان، العلاقة مع الغرب، العلمانية ودور الدين، الصدام بين التقاليد والتراث من جهة والحداثة والتكنولوجيا من جهة أخرى، وسائر أدوات التغيير الثقافي في المجتمع اللبناني والعربي. في الخمسينيّات، عندما كان نزار قباني يكتب **قالت لي السمراء** كان حاوي يناضل من أجل قضايا فكرية كبرى. كان حاوي متفائلاً، عكست تفاؤله قصيدة «الجسر» في ديوان **نهر الرماد**، التي أصبحت مرآة ذلك الجيل البريء الذي ترعرع في زمن التحرر والاستقلال من الاستعمار. جمع حاوي الشعر الكلاسيكي القديم إلى لغة شعرية جديدة عكست موهبة متأججة.

مقاطع من قصيدة الجسر

وصَحراءُ رمادٍ باردٍ وجليدْ
ومتى نطفرُ مِن قبوٍ وسجْنِ
ومتى، ربّاهُ، نشتدُّ ونبني بِيَدينا بَيتنا الحُرَّ الجَديدْ
يَعبرونَ الجِسرَ في الصبحِ خفافًا أَضلُعي امتَدَّتْ لَهُم جِسْرًا وطيدْ
مِن كُهوفِ الشرقِ، مِن مُستَنْقعِ الشَرقِ إلى الشَّرقِ الجديدْ
أَضْلُعي امْتَدَّتْ لَهُم جِسرًا وطيدْ
«سوفَ يَمضونَ وتَبْقى» «صَنَمًا خلَّفَهُ الكهّانُ للريح»
«التي تُوسِعُهُ جَلْدًا وَحرْقًا» «فارغَ الكَفَّيْنِ، مصلوبًا، وحيدْ»
«في ليالي الثَّلجِ والأفقُ رمادْ» «ورمادُ النارِ، والخبز رمادْ»
«جامِدَ الدَّمْعَةِ في لَيْلِ السهادْ»
«ويوافيكَ مع الصبحِ البريدْ:» «.. صَفحَةُ الأخبارِ.. كم تجترّ ما فيها»
«تُفلّيها.. تُعيدْ..!» «سوفَ يَمضونَ وتبقى»
«فارغَ الكَفَّيْن، مصلوبًا، وحيدْ».
مِن كُهوفِ الشرقِ، مِن مُستَنْقعِ الشَرقِ إلى الشَّرقِ الجديدْ
أَضْلُعي امْتَدَّتْ لَهُم جِسرًا وطيدْ

لم تكن قصيدة «الجسر» تندب واقعًا، كما درجت قصائد شعراء آخرين بل انطلقت من هذا الواقع ومن عادة البكائيات لتعبر الجسر من كهوف الشرق إلى الشرق الجديد.

رحلة خليل حاوي من القومية السورية وهو في سن الخامسةَ عشْرةَ، إلى القومية العربية في أواخر الخمسينيّات، ثم عودته إلى حظيرة لبنانية صغيرة في زمن انحطاط بيروت الحرب في السبعينيّات، أغلقت عليه آفاق الأمل في المستقبل. رحلة طويلة أوصلته إلى الظلام. سنواته الأخيرة أصبحت رمزًا إلى المثقفين العرب وأَعذِبَةِ الحداثة العربية، وكانت جحيمًا لأنّه بالضبط قرأ كل هذه الكتب، وآمن بكل هذه القضايا، وكتب كل هذا الشعر والنقد الأدبي، وخاض كل

هذه النقاشات. فكانت الحداثة العربية المرجوة التي وُلدت في أوائل الخمسينيّات وعدًا كاذبًا بالنسبة إليه. في هذا تقول سميرة خوري، زميلة حاوي: «إنّ العصر العربي بعد 1975 لم يعد عصرًا للشعر، فلا عجب أن يقتل الشاعر نفسه. بقي حاوي نقيًّا في هذه الحِقْبة من السياط والاغتيالات والكلمة المأجورة».

كان حاوي في الثانية والستين من عمره عندما وضع حدًّا لحياته عام 1982. فكان موته كبش محرقة لتعثرات العرب وخيباتهم، وكان الحكم القضائي الذي أصدره باسم شعراء العرب على الوضع العربي العامّ، وزمن الخيبة الذي بدأ ولَمّا يَنْتَه بعد. مارسيل خليفة، بحسّه الموسيقي، وجّه تحية إلى خليل حاوي بعد أسابيع من انتحاره بتلحين قصيدة «الجسر» التي ظهرت بعد الاجتياح في ألبوم يحمل اسم القصيدة. فكانت الأغنية ردًّا ثقافيًّا بليغًا على العدوان الإسرائيلي، وأصبحت نشيد الحزب التقدمي الاشتراكي الذي كان يقوده وليد جنبلاط، واستهلّت بها إذاعة موسكو باللغة العربية برامجها اليومية.

في سنواته الأخيرة أوحى حاوي لمن عرفه وكأنّه غاضب وفي قلق دائم. وبعد موته بأربع سنوت صدرت سيرته في بيروت بقلم شقيقه الأصغر الكاتب إيليا حاوي[1]، وإيليا كتب أيضًا رواية **نبهان** التي تعكس حياة خليل حاوي. نبهان هو خليل نفسه، الانسان التراجيدي الذي يأكله سعيه نحو مثل عليا، فيتعذّب ويعيش حياة التقشّف وهو مناهض للسلطة والاقطاع والعائلة والتقاليد الاجتماعية.

مات والد خليل، معلّم العمار، فاضطر خليل إلى أن يدخل معترك الحياة ليساعد أمّه وأخواته ويعمل في مهنة أبيه. ثم درس على نفسه وقرأ الكتب والتحق بالمدرسة وهو في السادسة والعشرين من عمره، ثم قُبل في الجامعة الأميركية، ومن هناك مشى من نجاح أكاديمي إلى آخر في دراسة الفلسفة، ثم في الأدب. قرأ حاوي فرويد وسبينوزا وهيغل ونيتشه، باحثًا عن أجوبة ميتافيزيقية للحالات الاجتماعية من حوله. فكان بذلك يشبه مثقفي بيروت تلك الفترة، الذين تحمّسوا للنصوص الأوروبية. ولم يدركوا أنّ الجامعة الأميركية في بيروت والبيئة المثقفة في المدينة كانت واحة في بلاد تحكمها التقاليد والطائفية والفساد، وأنّ جهدهم

(1) إيليا حاوي، **مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره**، بيروت، دار الثقافة، 1987.

لم يكن كافيًا لتغيير المجتمع من حولهم، عدا عن أنّ الدول العربية الأخرى كانت أسوأ حالاً بكثير على صعيد قمع الحريات وغياب المؤسسات الديموقراطية.

قرأ حاوي نيتشه بالإنكليزية وأسف أنّه لم يعرف اللغة الألمانية ليقرأ نيتشه بلغته. فقد كان مؤلَّف نيتشه **هكذا تكلّم زرادشت** منتشرًا ومرغوبًا في أوساط مثقفي المشرق العربي، أكانوا من مدرسة أنطون سعادة القومية السورية أم ميشال عفلق القومية العربية أم ساروا في ركاب العروبة حماسة مع عبدالناصر. لقد وجدوا في كتاب نيتشه روح الثورة ضد رجال الدين والإيمان بإرادة الفرد وإمكانية صناعة مستقبل أفضل. تأثير نيتشه واضح في شعر حاوي وعبارته، وخاصة مقولة الحاضر الفاسد والمرفوض والمستقبل المشرق المليء بالاحتمالات.

في العام 1954 التقى حاوي ديزي الأمير، الفتاة العراقية التي شاركته عشقه للأدب والشعر وأصبحت أديبة صدر لها عدد كبير من الأعمال. وكانت ديزي تنتمي إلى الطائفة البروتستانتية (الأنغليكانية) وتقيم في بيروت (بعد زواج والدها الأرمل امرأة لبنانية). ويشير محمود شريح إلى أنّ حاوي كتم علاقة غرامية مع صديقته عفاف بيضون في الخمسينيّات وهي وضعت دراسة نقدية رائدة عن شعره[1].

بعدما أنهى حاوي أطروحته عن الوحي والعقل في الفلسفة الإسلامية، سعى إلى مواصلة تحصيله العلمي، واستطاع عبر منحة دراسية أن يلتحق بجامعة كامبردج في انكلترا عام 1956، بمساعدة اساتذته في الجامعة الأميركية، وخاصة البروفسور أنيس فريحة الذي كان يرأس كلية الآداب العربية في الجامعة.

لقد درس فريحة في أفضل الجامعات في أوروبا والولايات المتحدة وعرف عدّة لغات، ولكنه ارتبط بالقرية اللبنانية وتراثها، وعندما عاد إلى لبنان صدرت له عدّة كتب عن الضيعة والفولكلور والأمثلة الشعبية وحياة الريف. ورغم ضيق امكانيات حاوي المادية ونشأته الفقيرة، إلا أنّ تجربة أنيس فريحة ونجاحه كانا إلهامًا لحاوي الذي بدأ تحصيله العلمي متأخرًا (راجع دور فريحة في الفولكلور في الفصل السادس).

(1) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة: روابط الفكر والروح والشاعر في الحزب**، بيروت، دار نلسن، 1995، ص 33 ـ 35.

كان حاوي في السابعة والثلاثين من عمره عندما وصل إلى كامبردج، ولكنّه كان طالبًا نجيبًا، درس تحت المستشرق المعروف أرثر جون آربري، وحاز بعد ثلاث سنوات شهادةَ الدكتوراه التي فتحت له مجال العمل الأكاديمي في الجامعة الأميركية في بيروت. ويبدو من رسائله العديدة إلى ديزي الأمير أنّه لم يطق فراق بيروت، وهو شعور سيبقى معه مهما سنحت فرص العمل خارج لبنان. لكنّه أُعجب بإنكلترا وبيئتها الثقافية ومسارح لندن والمكتبات الأكاديمية الجامعية وتحسّر لماذا لا يصل لبنان إلى مستوى بريطانيا في المعرفة والثقافة، كما جاء في كتاب لجميل جبر عن حاوي والذي عرض فيه علاقته الشخصية بحاوي منذ الثلاثينيّات وحتى مطلع الثمانينيّات[1].

لقد ذهبت ديزي أيضًا إلى كامبردج لمتابعة دراستها وكانت إلى جانب حاوي، ثم عادا معًا إلى بيروت. ولكن هذه العلاقة الغرامية مع ديزي لم تتطوّر، بل اتخذت شكلاً حلزونيًا في صعود وهبوط، وصل إلىٰ الخطوبة ولم يصبح زواجًا. فحاوي لم يتزوّج ويؤسس عائلة قط، بل عاش أعزبًا مع والدته حتى يومه الأخير. وتذرّع حاوي أنّ سبب عدم زواجه من ديزي هو نداء الشعر. ولكن لم يعثر الباحثون حتى اليوم على سبب وجيه ومقنع لعدم زواجه بعدما أنهى علاقته بها عام 1962، في رسالة وجّهها إلى ديزي. ويرى إيليا حاوي في قصّة **نبهان**، أنّ خليل حاوي لم يكن من طينة من يتزوّج ويصبح أبًا ورب عائلة وأولاد، كأيِّ رجل آخر. بل هو عدوّ لهذا المجتمع، وهو يريد أن يقلب المجتمع راسًا على عقب: «الذي يتزوّج يتمّ تدجينه. وأنا أريد أن أبقى هاربًا».

على أيّ حال، فقد أهدى حاوي أطروحته عن جبران خليل جبران التي صدرت في كتاب إلى ديزي الأمير («إلى ديزي: اليد التي أمسكت بيدي في ليالي الشكّ والخلق»[2]). في هذه الأطروحة رأى حاوي في جبران ظروفًا مشابهة لظروفه في ولادته في قرية جبلية وحياة الفقر وسيطرة رجال الدين، وفي تمرّد جبران على التقاليد. ولحظ حاوي أنّ ظروف لبنان الصعبة التي تكلّم عنها جبران قبل عقود ما

(1) جميل جبر، **خليل حاوي**، بيروت، دار المشرق، 1991.

(2) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 128.

زالت هي هي لم تتغيّر في أواخر الخمسينيّات من القرن العشرين. وحتى اليوم يبدو أنّ ما انتقده جبران من آفات لم يزل بعد. كان حاوي يعلم عن السحر الذي مثّله جبران للمخيّلة اللبنانية. فجبران نجح في الغرب وكتب باللغة الانكليزية وأصبح ممثلاً للروحانية الشرقية بلوحاته وشعره وأدبه وخاصة بكتاب **النبي**. ولاحظ أنّ سيرة جبران ملتبسة بين واقعية ما كتبه ميخائيل نعيمة والأسطورة التي حاكتها حوله الكاتبة الأميركية بربارا يونغ (**جبران، هذا الرجل من لبنان**)[1]. وكانت النتيجة أنّ حاوي وضع أطروحة عن جبران تحترم حاجة اللبنانيين إلى الفخر الوطني بأبرز أدبائهم، وحاجة المغتربين الذين رآهم الأميركيون بأنّهم باعة كشّة فحسب، إلى رمز ثقافي ينطق باسمهم عن البلاد التي جاؤوا منها وعن ثقافتها.

ولكنّ حاوي لن يصيغ أسطورة عن جبران كما في كتاب يونغ. حاوي الذي قرأ جبران قبل دخوله المدرسة وافتتن به أيما افتتان، لم يكن من شيمه الآن، وقد أصبح دكتورًا في جامعة كامبردج تَوافَرت لـه الأدوات الأكاديمية كافة أن يخدش الصرح الكبير الذي صنعه وطنه لجبران. فكان حاوي رائدًا في التركيز في جبران، ليس كما رآه الأميركيون أو كما قدّم جبران نفسه لمَن عرفه شخصيًّا من الأميركيين، بل في دور جبران في نهضة الأدب العربي وتطوير لغة شاعرية جديدة ألهمت مئات الكتّاب والشعراء العرب. بنظر حاوي، لم يكن جبران ينتمي إلى الأدب الغربي، بل هو غَرَفَ من مَعين الروحانية الشرقية وحياة لبنان الجبلية، فكانت نكهته جديدة ومستحدثة. وأنصف حاوي جبران بوضعه في سياق تيّار النهضة الثقافية العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر ودور جبل لبنان المركزي في هذه النهضة. هذا الجبل المسيحي استطاع باشتغاله باللغة العربية أن يضع عزلته الجغرافية في ظل الدولة العثمانية جانبًا. الأكيد أنّ الشَّرْخَ بين الجبل المسيحي والحواضر الإسلامية في لبنان وسورية كان موجودًا، ولكن دور المثقفين كان بالضبط أن يعملوا على فصل الدين عن السياسة والدفع لمجتمع مدني لاطائفي، بحيث يزول هذا الفصل بين الجبل والمحيط. ورفض حاوي النظرة التي كانت

(1) Barbara Young, *This Man From Lebanon: A Study of Khalil Gibran*, New York, Alfred Knopf, 16th edition, 1970.

سائدة بأنّ المسلمين بطبيعتهم عروبيون، معتبرًا أنّه هو خليل حاوي الأورثوذكسي «المسيحي اللبناني العربي الأصيل»، وأنّ لا أفضلية للمسلمين عليه، ساخرًا من ادعاءات بعض المثقفين المسلمين بأنّ إسلامهم أعطاهم صك ملكية في الحقيقة في الثقافة العربية.

في سنوات كامبردج أيضًا، التقى حاوي طلّابًا ثائرين من الدول العربية، وخاصة من العراق ومِصر وفَلِسطين، ولكن أيضًا من أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية. فرأى القواسم المشتركة لهموم الشعوب، ما انعكس فيما بعد في شعره همًّا كونيًّا انسانيًّا شاملاً. ولم يغب عن بال حاوي أنّ كامبردج حيث يدرس هي في بريطانيا التي كانت في حال حرب مع العرب وأنّها قادت، مع إسرائيل وفرنسا، اعتداءً على مِصر عام 1956.

لقد عاد حاوي إلى بيروت شخصًا آخر، بأبحاثه ودراسته وشهادة الدكتوراه، واستقبلته الجامعة الأميركية ومثقفو بيروت بحفاوة وإعجاب تزامن مع صدور أول ديوان شعري له هو **نهر الرماد**. وأصبح أستاذًا متفرّغًا في الجامعة، يحمل فكرًا مميّزًا عبر أطروحته الجبرانية وكمؤرّخ لخطوط حركة النهضة الأدبية العربية التي اعتبرها متواصلة منذ القرن التاسع عشر. وفي هذا تفوّق حاوي على مؤلفات سبقته ككتاب جورج أنطونيوس، **يَقَظة العرب** (1938)، إنّ في تفاؤله بالمنحى التصاعدي لنهضة العرب الثقافية، أو في تركيزه في مواضيع الأدب واللغة أو في اقتناعه بضرورة الدعوة إلى العقل «لإصلاح أمر الدين متى اشتدّت وطأة النقل على العقول وغلبت حيويتها»[1]، على طريقة المعتزلة في التاريخ العربي. وبات حاوي محط اهتمام الأساتذة والطلاب ليس في حَرَمِ الجامعة الأميركية فحسب، بل في وسط كل سكان رأس بيروت حيث تقع الجامعة، وفي النخبة الفكرية في العاصمة.

في ظل ثروته الفكرية هذه، كانت مَطامحُ حاوي المادية متواضعة، اقتصرت على استئجار شقة في شارع جاندارك القريب. وهو بهذا لا يختلف عن الآلاف من خريجي الجامعة الأميركية في بيروت، الذين أصرّوا على العيش في جوارها بعد تخرّجهم، يشدّهم حنين الحياة الطلابية وأجواء الجامعة الرومنطيقية آنذاك. ملأ

(1) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 52.

حاوي شقّته بالكتب ولم يحتج إلى حديقة، إذ إنّ حرم الجامعة الذي يبعد مسافة دقائق، كان عبارة عن سلسلة من الحدائق الغنّاء بالورود والأشجار الباسقة.

في تلك الفترة، كانت بيروت الخمسينيّات عابقة بالثورة وبالصراعات الفكرية والأدبية، كما أشرنا في الفصل الخامس. وانقسم المثقفون بين معكسر مجلة **شعر** ذات الاتجاه الليبرالي الغربي، ومجلة **الآداب** ذات الاتجاه القومي العربي. ظهرت **الآداب** أولاً عام 1953، فكان حاوي ينشر فيها شعرًا ونقدًا، ثم عندما انطلقت مجلة **شعر** عام 1957، كانت تربط حاوي بأسرتها انتماء أعضائها إلى الفكر القومي السوري. فنشر في مجلة **شعر** قصيدة «السجين» في عددها الثاني، ربيع 1957 (من ديوان **نهر الرماد**) كما نشط في أجواء مجلة **شعر** وفي ندوات صالون صاحب المجلة يوسف الخال، حول مفهوم القصيدة الحديثة والقصيدة النثرية، إلخ.، التي من الغرابة أنّها استغرقت حيّزًا واسعًا من اهتمامات شعراء تلك الحِقبة (ولا يزال الموضوع يُثار إلى اليوم).

وعبر مجلة **شعر** أقام حاوي علاقة وثيقة بالشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب الذي كان يرفد المجلّة بقصائده (توفي السياب عام 1965 بعد معاناة طويلة مع المرض). ثم انقطع حاوي عن هذه المجلة وجماعتها وتحوّلت القطيعة إلى عداء، وبقي مع مجلة **الآداب**، منسجمًا مع خِياره القومي العربي، ومبتعدًا عن القومية السورية. فقد اعتبر أنّ «وحدة الهلال الخصيب يجب أن تكون باسم العروبة، لأنّها السِّمة الجوهرية التي يتّسم بها تراث هذه المنطقة»، ولكن ليس من موضع إديولوجي بل بنزعة متقدّمة ونكهة نهضوية.

ويقول حاوي: «كان الصراع على أشدّه في جبهتين متعارضتين، الأولى أقودها أنا والدكتور سهيل إدريس في مجلة **الآداب**، والثانية يقودها يوسف الخال وأدونيس في مجلة **شعر**. والغالب على النزعة الثانية تغريب لبنان وفصله عن تراثه العربي، غير أنّ الصراع قرّر تقريرًا مبرمًا رسوخ النزعة العربية في العالم العربي بوجه عام، ورسوخها نسبيًّا في نفوس بعض المثقفين اللبنانيين المسيحيين ونفوس المثقفين المسلمين»[1].

(1) في حديث حاوي إلى ساسين عسّاف، نشرته مجلة **الفكر العربي المعاصر** في عدد خاص عن حاوي (حزيران تموز 1983) وذكره محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 129 ـ 130.

واصل حاوي نشر قصائده في مجلة **الآداب**، حتى بلغ عددها 22 قصيدة، ما ساعد في بناء شهرته اللبنانية والعربية، وجمع عددًا منها في ديوان **الناي والريح**. وفي الستينيّات، برز حاوي كشاعر عربي كبير، وتوثّقت صلته بشعراء كبار كصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البيّاتي، وشارك في عدّة مؤتمرات طوال الستينيّات والسبعينيّات، ونشر مجموعة كبيرة من المقالات في النقد وأجريت معه مقابلات، كما كتب عنه كبار النقاد والمفكرين في المجلات المتخصصة، واشترك مع مطاع الصفدي وأخيه إيليا حاوي في تحرير **موسوعة الشعر العربي**. أما في الحقل الأكاديمي فقد أفلح أستاذًا في الجامعة الأميركية، وكان أقرب الأساتذة إليه أنطون غطاس كرم وكمال اليازجي وقسطنطين زريق وجبرائيل جبّور وأنيس فريحة.

وفي السبعينيّات، كانت دلالة أهمية حاوي الأدبية هي غزارة الدراسات النقدية التي كُتبت عنه، وتناولت قصائده بالبحث والتحليل وأثره في الحداثة الشعرية. ومن بين هؤلاء الذين كتبوا عن حاوي في تلك الفترة زملاؤه في الجامعة أنطون غطاس كرم ونديم نعيمة وإحسان عبّاس، وكذلك محمد مصطفى بدوي وسلمى الخضرا الجيّوسي والمفكّر اللبناني حسين مروّة، ومطاع الصفدي وكمال أبو ديب ومحمد جابر الأنصاري وبُلند الحيدري، إضافة إلى دراسات مطوّلة ظهرت في كتب وفصليات في أكثر من 30 أطروحة جامعية.

منذ نهاية الستينيّات، وخاصة بعد هزيمة 1967، بدأ الجانب المتشائم يحتلّ مِساحة من شعر حاوي وفكره، حتى أنّه خجل أنّه الشاعر الذي ألّف قصيدة «الجسر» المتفائلة. واكتشف بعد هزيمة 1967 أنّ الجسر العربي كان جسرًا من ورق، ومن الأفضل أن يُحرق ويُنسى. ولم يعد إلى إلقاء هذه القصيدة بعد ذلك. أما الشعراء والمثقفون الذين نظروا إلى حاوي كبوصِلة لحركتهم ولإيمانهم بنهضة العرب، فإنّهم لاحظوا انحدار تفاؤله وصعود الجانب الأسود المتشائم في شخصيته وفقدانه الأمل بمستقبل مشرق. بات يرى أنّه كان يعيش حلمًا مستحيلاً.

وعندما بدأت أحداث لبنان في بداية السبعينيّات، أدرك حاوي أنّ فجرًا جديدًا «لشعوب الشرق القابعة في الكهوف» لم يحن وقته بعد. ذهب زمن الشعر والفلسفة والأدب، وجاء زمن أمراء الحرب وخطوط التماس والميليشيات والمجازر

الطائفية. قرّر ألّا يكون مع هذا أو ذاك في الصراعات اللبنانية: لا مع التحالف اليساري اللبناني مع الفلسطينيين، ولا مع اليمين المسيحي المحافظ على النظام الطائفي السابق الذي مقته.

خليل حاوي العربي الأورثوذكسي الذي نشأ في قلب جبل لبنان، في الشوير، لم يرق له الخطاب اليساري اللبناني السائد في السبعينيّات والذي هَزِئَ مما مثّله لبنان في ثقافته ورسالته، اليسار الذي لم يرَ في وطن الأرز سوى قاعدة عسكرية لتحرير فلسطين، بنظر حاوي. فقد كان عقد السبعينيّات يمثّل هيمنة المقاومة الفلسطينية على الساحة اللبنانية، وهو عقد آذن بنهاية الدولة اللبنانية المتفائلة التي سبقت الحرب.

لقد كان حاوي، وهو ربيب الجامعة الأميركية، قريبًا من اليسار العربي والقضية الفلسطينية في أجواء بيروت الثقافية السائدة آنذاك. ولكنّه ميّز عدالة القضية من الوجه القذر الذي ارتدته المواجهات العسكرية والعصابات في حرب بيروت. آلمه خَسارة لبنان لسيادته على جَنوبه والاعتداءات الإسرائيلية المتكرّرة، وكيف تحوّل لبنان إلى ساحة صراع، فيما الدول العربية الأخرى التي لطالما وضع الأمل في ثقافتها وعروبتها لم تحرّك أصبعًا. لم يهضم مواقف العرب، وهو الشاعر المرهف الحساسية، وَضَعَ مثله العليا قبل كل شيء في العقدين السابقين، في جعل لبنان مختبرًا لشتّى الحروب والمواجهات. وأدرك أن حياة بيروت وسلام لبنان أصبحا على المحكّ، بعدما ترك العرب هذا البلد الضعيف بتركيبته الديموغرافيّة الهشّة والوجود المسيحي الهام فيه، عرضة للنهش والتمزّق.

يذكر عبد الوهاب البيّاتي، صديق حاوي، أنّه حضر إلى بيروت اثناء الحرب في نهاية السبعينيّات، للمشاركة في مؤتمر أدبي، والتقى حاوي الذي كان غاضبًا على كل أطراف الحرب، بأنّهم مرتزقة خانوا لبنان الذي يعرفه. وقال للبيّاتي: «حلّت علينا المصيبة في كل شيء من حولنا، في مدننا، في شوارعنا، وفي كل بيت وزاوية». وانتقد حاوي خاصة أولئك الكتّاب والمثقفين الذين وقفوا إلى جانب الميليشيات وأصبحوا أبواقًا لها.

في لبنان زمن الحرب، عاش حاوي غربة صعبة. وفي العام 1976، أدرك أنّ المسألة ستطول، وأصبح مشدود الأعصاب في مدينة منقسمة على ذاتها، يغضب

بسرعة وينفجر، فيجادل عناصر الميليشيات على الحواجز، عندما يطلبون منه إبراز بطاقة الهوية، ويردّ بقسوة على استفزازات المسلّحين. حتى أنّه اشتبك كلاميًا مع عناصر من الحزب القومي، الحزب الذي أسّسه ابنُ بلدتِهِ أنطون سعادة، سعادة الذي بقي بطله حتى آخر حياته. في مطلع 1976 كان حاوي يستعمل الهاتف في دكان قريب من منزله في حي جاندارك، حيث للقوميين وجود كبير، فسمعه مسلّحون قوميون يشتم قياداتهم. وجاؤوا إلى منزله يطلبون أن يصحبهم إلى مكتبهم. فانهمر عليهم حاوي بالشتائم ورفض مرافقتهم، واتصلت أمّه برئيس الحزب إنعام رعد، وبمسؤول حزبي هو منير خوري الذي خاطب المسلحين. فانصرفوا وفُضّت المشكلة.

لم يطق حاوي عيشًا في بيروت بعد هذه الحادثة، فغادر لبنان إلى ولاية وسكنسن في الولايات المتحدة، هربًا من واقع لبناني وعربي ناقضَ تمامًا أحلام الخمسينيّات والستينيّات، وأقام عند شقيقه سامي أستاذ الفلسفة هناك. ولكنّ وسكنسن البعيدة كانت سمًّا في الدسم. فهي بأرضها المنبطحة وشتائها الطويل ووحشة طبيعتها ووجوه الناس المغلقة، مقارنة بالوجوه السمراء الباسمة في لبنان، أقنعته أنّ بيروت الحرب اليومية هي مكانه الطبيعي برغم كل شيء، ولن يمضي شيبته في بلد بعيد. وانعكست مشاعره هذه في قصيدة عن وسكنسن يتضح أنّه كان يكتبها ويبكي:

ألِفَ اليباس مع الصقيع
عبر الدروب، وفي الوجوه المُغلقة
هلّت عليه مع الربيع
بعض البراعم مورقه
وبكى لرائحة الصغار السمر
واشتعلت دموع
شدّ المخلّع جسمه
ليعودَ.
لن يطوي مشيبه
في جوف غربته الغريبه.

إضافة إلى صدمة حاوي في المغترب الأميركي، كانت صدمته أكبر في كيف تعاملت معه دولة عربية. فقد زار حاوي تونس وهاله تصرّف سلطات المطار معه رغم أنّه عرّف عن نفسه كأستاذ جامعي وشاعر معروف. فقد امضى نهارًا كاملاً ينتظر تدقيق الأمن التونسي في أصله وفصله، وهو الذي نذر نفسه للعرب وقضاياهم. ومن هاتين الرحلتين جاءت قصيدته «في بلاد الغربتين» توجز تجربته المرّة[1].

عاد حاوي إلى لبنان ولكن الحرب كانت انفجرتْ بشكل أوسع وبأسلحة أكثر دمارًا ومواجهات حربية كبرى. فمن اجتياح إسرائيلي للجنوب في آذار 1978، إلى معارك بين الجيش السوري وميليشيا القوات اللبنانية في المناطق الشرقية. كما أنّ اليسار اللبناني الذي بنى عليه حاوي الآمال، ضعف جدًّا بعد حرب السنتين، وبعد اغتيال مؤسسه كمال جنبلاط في آذار 1977. وهو يسار قال عنه الناقد بلال خبيّز: «اليسار اللبناني هو الحركة التي يمكن اعتبارها اليوم أفضل ما جاد به التاريخ اللبناني بعد حركة الاستقلال»[2]. لقد حزن حاوي على رحيل كمال جنبلاط، شاعر الروحانية الشفافة، الذي غرق في دمه بـ«طلقات الغدر» كما أبّنه الشاعر شوقي بزيع[3]:

أظنّها طلقاتُ الغدر حين هوَتْ
تكادُ ـ لو أبصرَت عينيكَ ـ تعتذرُ
كأنّما أمّة في شخصك اجتمعت
وأنتَ وحدك في صحرائها المطرُ
أرضَ الخَسارة يا لبنان هل رجلٌ
يعيد للناسِ بعد اليومَ ما خسروا
على المناديلِ من أوجاعه عبقٌ

(1) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 142.
(2) بلال خبيز، «حكم الموازنة من خارج الحكم»، **موقع إيلاف**، 30 حَزيران 2009.
(3) شوقي بزيع، قصيدة «جبل الباروك»، وحسن العبدالله، قصيدة «الذكريات»، من كتيّب ألبوم مارسيل خليفة، **فرح إلى كمال جنبلاط**. وراجع كتاب المؤلف **أمراء الحرب وتجّار الهيكل**، بيروت، دار الفارابي، 2015، فصل عن كمال جنبلاط.

وفي المواويـل من أحـلامِه قمرُ
طالَ ارتحالُكَ ما عوّدتنـا سفرا
أبـا المساكين فارجعْ نحن ننتظرُ

وأبّن كمال جنبلاط أيضًا الشاعر حسن العبدالله:
ما غادر الميدان
لا في السلم مفتقدٌ ولا في الحرب مفتقدٌ ولا في المِهرجان
ما غادر الميدان
يخضرّ اخضرارًا أحمرًا فوق الخنادق
أخضرًا فوق الصنوبر أزرقًا فوق الزمان

كان حاوي يغرق في ظلمات نفســه المعذّبة وفي تحوّل الأحلام الجميلة إلى أوهام يصعب تحليلها. رأى الحرب وقد تشـعّبت إلى لبنانية ـ فلسطينية، وعربية ـ إسرائيلية، ولبنانية ـ سورية، وإسـلامية ـ مسـيحية، فيما وقف هو «على الشوار» مراقبًا متألمًا. ووقف كثيرون من المثقفين فـي حَيرة من الأحداث، في حَيرة كيف أن فلسـطين قضية العرب الأولى تحوّلت إلى عامل انهيـار لبنان. وكيف انكفأت العروبة العلمانية ولم تحقق أيًا من أهدافها السامية.

حتى جامعة بيروت الأميركية لم تعد توفّر لحاوي هذا الحِضن المريح. بدت جسـدًا يحتضر في غيـاب البيئة الثقافيــة المنفتحة في بيروت التــي كانت تمدّ الجامعة برحيق الحياة. وعلــى أي حال فهو ومنذ بداياته الأكاديمية لم ينسـجم حاوي مع أجواء الجامعة التي أصبح جسـمها الطلابي يقتصـر بنظره على أبناء الذوات وأصحاب المال والجاه في البلاد، وعلى البورجوازية العربية بشكل عام، وهو الذي خاض في مسيرة حياته ظروفًا مادية صعبة. روحية القروي ابن الفقراء والتقشف الجبلي بقيت داخل حاوي خلف رداء البروفسور الأكاديمي، كما بقي الحنين إلى قضايا الفقراء والمسـحوقين في المجتمع ومعاناة الانسـان اللبناني والفلسـطيني والعربي في الحرمان والاحتلال والقمع. فلـم يكن حاوي يفصل

نفســه عن المجتمع الأوسـع من حوله، كغيره ممَن يعيشـون في جـو الجامعة الجميلة وكأنّهم داخل شَـرنَقة محميّة يتطلّعون إلى لعبة تِنِس في اليوم التالي مع زملائهم، فيمـا القذائف تتســاقط حول الجامعة والمسـلحون يحتلون شـوارع المدينة. لقد كان حاوي يمارس التعليم جزئيًا في الجامعة اللبنانية وبدون مقابل، فكان يشـعر هناك بأنّه بين أهل البلـد وبين مريديه أكثر مـن حياته في الجامعة الأميركية، وأنّ طلاب اللبنانية كانوا هناك بهدف العلم، بعكس ما رآه في طلاب الأميركية المُجبرين على الحضور إلى الصف.

ويلتقط محمود شريح جانبًا أساسيًا من شـخصية حاوي، يُراوح بين تواضعه وبسـاطته وقرويته وحدّته، رغم كل ما حصّله من علم في الجامعة الأميركية وفي انكلتـرا: «كان حاوي دائم الحضـور بين طلابه: معهم في مقهـى، في مطعم، في مسرح، في كونسرت، في أمسيّة، في مهرجان غنائي، وفي جلسة يشارك في الغناء والتصفيق، ويصـدح «ميجانا» و«عتابا». هذا الآتي من كامبـردج منذ دهر، كان لا يزال شـويريًا. يمشي مع رفاقه في شـوارع رأس بيروت، ويدندن «حِبّي علينا بس حِبّي مثلنا». خفيف نظيف متواضع، لا رسميّات ولا «دكترة». يسلّم، يزور، يهدي وردًا وكتبًا.. ومسبحته تلازمه... كان يُملي علينا فِقرةً أحكم صياغتها، ثم يشرحها لساعة وهو يزرع القاعة ومسبحته في يده»، «مسبحته تلازمه. كان يتندّر بقوله فيها هذه مسبحة الأورثوذكس»[1].

وكان حاوي يعلّق بصوت مرتفع أثناء حضوره أمسـيّات مسرحية أو موسيقية في بيروت إذا لم يعجبـه الأداء. وكان عندما يكرّم زوّاره في شـقّته قرب الجامعة يُسمعهم أسـاطين غناء عتابا وعندما يتمشّـى مع فؤاد رفقة في حرم الجامعة، كانا ينشـدان بصوت جبلي أغنية مطلعها «غبنك يا ربيع العمر ولّيت»، يذكر ذلك فؤاد رفقة بعد رحيل حاوي وبيكـي، ويتذكّر في مطلع الخمسـينيّات حين كان تلميذ فلسـفة، وتعرّف حاوي أسـتاذًا في الدائـرة العربية، وكيف أنّ حـاوي كان آنذاك يجالس أمين نخلة في مطعم الأنكل سام فعرّفه بِهِ[2].

(1) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص25 ـ 26، و33 و35.
(2) نفس المصدر، ص35.

كانت إدارة الجامعة الأميركية تنظر إلى حاوي باحترام وتقدير لأنّه من الرعيل السابق والجدّي من جيل أساتذتها النجباء من مرحلة ما قبل الحرب اللبنانية. فعرضت عليه منصب كرسي الشعر في الجامعة، لم يحتلّه سابقًا سوى أنيس الخوري المقدسي (حتى 1950) وجبرائيل جبّور (حتى 1970)، والذي بقي شاغرًا حتى 1980 لغياب الشخص المناسب. ولكن مزاج حاوي كان قد ابتعد كثيرًا عن الأكاديمية والنضال، بل كان يستغرق في كآبته. لقد وصل هذا المنصب في وقت متأخّر من حياته واحتاجت الجامعة إلى جهد وتدخّل أصدقاء لكي تقنعه بقبول هذا المنصب الرفيع، فقبله حاوي. وفي بداية 1982 أبلغه إيلي سالم، عميد كليّة الآداب في الجامعة الأميركية، عن نيّة الجامعة إقامة حفلة تكريمية له لِمُناسبة منحه لقب أستاذية الشعر. ولكنّ حاوي لم يتحمّس للفكرة[1]. لقد تركه زملاء الجامعة وذهبوا إلى أوروبا أو أميركا، وتقاعد أو توفي بعضهم (حزن حاوي جدًّا لوفاة صديق عمره أنطون غطّاس كرم في 12 حَزيران 1979 الذي لم يبلغ 58 عامًا بعد). ولم يكن الطاقم الذي يعمل في الجامعة آنذاك موضع تقدير حاوي، وكذلك لم يعد حاوي يركّز في المواد التي كان يعلّمها، بل شوهد مرارًا فاقدًا أعصابه يشتم الطلاب ويطردهم من مكتبه. سَئِمَ من اضطراره إلى تدريس مقرّرات السنة الجامعية الأولى حتى بعد أكثر من ربع قرن على قيامه بتدريسها.

أحسّ بجرحه يتعمّق وأنّ حقه كشاعر ومثقّف لبناني وعربي لم يُحترم في مجتمعه. كان واهمًا عندما كرّر لزملائه وأصدقائه أنّ شعره سيخلّده، وأنّ مهنته كأستاذ جامعي لن تكون سوى هامش صغير في كتاب سيرته. وهو لم يهادن حول معنى أن يكون المرء أستاذًا جامعيًّا مثقفًا بكل حسنات ذلك وسلبياته. كان يحزن على الأيام الراحلة ويبكي وعد النهضة وشعراء أبناء النيل والفرات وهو يشهد خراب بيروت. «لم يَرُقه انقسام بيروت إلى شرقية وغربية، فتمزّق من الداخل ولم يبُح بألمه. كان يبتسم مع أنّ لون وجهه شحب. دبّ الوهن في مفاصله ثم فجأة وجد نفسه وحيدًا. التفت حوله فلم يجد ما يعزّيه»[2]. ولم يخل

(1) نفس المصدر، ص 147.
(2) نفس المصدر، ص 26.

الأمر في تلك الفترة بين 1978 و 1982 من صراع بين الأكاديميين في الجامعة الأميركية تحوّل أحيانًا إلى نزاع إثني بين أساتذة لبنانيين وآخرين فلسطينيين، مثلاً النزاع حول تعيين الفلسطيني إحسان عباس في كرسي الدراسات السامية، مكان الراحل أنيس فريحة.

لم يتوقّف حاوي عن الانتاج حتى في أسوأ مراحله الأخيرة. فقد أشرف في السنتين الأخيرتين على ترجمة أطروحته عن جبران إلى اللغة العربية التي قام بها سعيد فارس باز، وظهرت عن دار العلم للملايين عام 1982. وعمل مع مطاع الصفدي على إصدار مجلة **الفكر العربي المعاصر**، وكتب عدّة دراسات في النقد، وقصائد نُشرت بعد انتحاره.

رأت ديزي الأمير أنّ حاوي انتحر وأخذ سرّه معه، وسَجّلَت أنّه كان في الماضي أنيقًا يعتني كثيرًا بهندامه وشعره ووجهه، فأصبح يهمل نفسه في سنواته الأخيرة. وفيما كان يعشق تدخين السجائر، ترك هذه العادة أيضًا، وكأنّه يضيف عقابًا صغيرًا آخر على نفسه. وتقول ديزي إنّ حاوي كان يشعر بمرارة حول موقعه في عالم الأدب ويعتقد أنّ مجتمعه والعالم العربي قد نسياه، هو الذي قدّم عمره من أجل نهضتهم ورقيّهم. كانت ديزي تشعر بحالته النفسية، وتحاول مساعدته. فقامت برعاية ندوة خاصة به في المركز الثقافي العراقي في شارع الحمرا ليلقي شعره. واستجاب حاوي للدعوة وكان مسرورًا لتحمّس الجمهور الكثيف الذي حضر لسماعه يلقي قصائده. وانتعشت روحه لفترة بعد هذا النشاط حتى أنّه قال لديزي: إنّ «الدنيا ما زالت بخير»، ولكنّه عاد إلى كآبته. سرقت منه الحرب أشياء كثيرة اعتادها. أُقفلت مطاعم كان يرتادها، وأغلق مزيّن الشعر، الذي كان يقصِده كل أسبوع، أبوابه، وهاجر صاحب الدكان الذي كان يغسل ملابسه ويكويها، وأُقفلت الطريق من بيروت إلى قريته في الجبل، وامتلأت بيروت بأشباح مرعبة.

أفصحت ديزي الأمير أنّ ثمّة الكثير حول موت خليل حاوي، إضافة إلى موقفه من الاجتياح الإسرائيلي عام 1982. فحاوي كان يعاني الاكتئاب من أوضاع البلاد قبل فترة طويلة، وحاول الانتحار بتناول الحبوب عام 1981. وروى ميشال جحا أنّ سامي، شقيق خليل حاوي، أبلغه أنّ خليلاً لمّا ودّعه، بعدما أقام عنده فترة

في وسكنسن في أميركا عام 1976، قال له: «لن ترني بعد اليوم. سوف أنتحر. لقد تخطّيت الموت»[1]. كما كتب الناقد عبده وازن أنّ حاوي «حاول الانتحار مرتين أو ثلاثًا في سنواته الأخيرة وفشل. وكان في تلك السنوات وحيدًا جدًّا، خائبًا عدّة خيبات، شخصية وقومية، متوترًا ومتألمًا لأسباب شبه مجهولة. وكان بدأ يلمح طيف الشيخوخة يلوح في الأفق المغلق، مهددًا إياه، هو الشاعر النبيل والمترفّع، لم يكن خليل حاوي قادرًا على أن يبصر جيش العدو «يختال» في شوارع بيروت. كانت تلك اللحظة بمثابة الشرارة التي ألهبت النار في تلك الروح المهيضة»[2].

كان حاوي مقتنعًا أنّ الحياة الثقافية في بيروت باتت أسيرة زُمر دخيلة منعت عنه وعن شعره الاعتراف اللائق. هو الذي عاش وناضل من أجل العروبة والعرب، كان شاعرًا لبنانيًا آلمه بالدرجة الأولى ما حلَّ بلبنان من خراب ودمار في السبعينيّات. ولكن إذا كان قلقه على تجاهل موقعه في الشعر العربي من أسباب انتحاره، فإنّ هذا الانتحار سيعني انّه لن يُمحى أبدًا من الذاكرة اللبنانية والعربية. ويقول شريح: «في بداية 1982، تحدّث حاوي مرارًا عن فقدان إيمانه بالكلمة المكتوبة وبالشعر، وأنّه توقّف تمامًا عن الكتابة: «عمّاذا نكتب اليوم أمام انهيار الثقافة والسياسة في عالمنا العربي؟»».

في نَيسان 1982، في منزل فؤاد رفقه وفي حضور ميشال جحا تحدّث عن ضرورة القيام بتحرّك ما لوقف انهيار القيم الاجتماعية والأخلاقية وانحطاط الأوضاع السيّاسية. قال سأدعو إلى تظاهرة أتصدّرها. كان حانقًا ومضطربًا. خرجَ عن طوره واشتعل غضبًا حين أوقفنا مسلّحون للتدقيق في هويّاتنا إثر مغادرتنا منزل رفقة، ولولا أناة جحا لتحوّل الجدال إلى عراك»[3].

في الخامس من حَزيران 1982، قال لصديقه نجيب صعب إنّ الرجولة والشرف والكرامة كلّها قيَم قد فُقدت. وكرّر أمام كثيرين أنّ الانتحار هو الشيء العاقل الذي يمكن أن يفعله المرء أمام الأمراض التي حلّت ببيروت وبالوطن وبالحال المزرية

(1) نفس المصدر، ص145.

(2) عبده وازن، «أسرار انتحار خليل حاوي»، **الحياة**، 13 حَزيران 2007.

(3) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص33.

للشعر. وفكّر في أن ينتحر علنًا أمام الناس في وسط شارع الحمرا تعبيرًا عن غضبه على الانحدار الذي بلغته الأخلاق في لبنان، وعن نفاق العرب في كلامهم على محبة بيروت فيما هم يُغذّون فيها نار الحرب ويدعمون هذا وذاك. ولكنّه عدل عن ذلك حتى لا يقال إنّه انتحر علنًا بحثًا عن الشهرة. ولذلك كان يضع خطّة انتحاره ببطء وعناية، راغبًا في أن تكون رسالة لشعبه ولرجال ونساء الحركة العلمانية الثقافية التي سار فيها، والذين سيندبون حظّهم لأنّه بانتحاره تركهم ينعون ويبكون واقعهم الأسود. هو «سيكسر قلب» أمّه، كما يقولون في لبنان، ولكنّه سيموت لأجل شيء أكبر من حزن الأم.

يذكر جهاد الترك، أحد تلامذة حاوي، أنه التقاه في حديقة الجامعة الأميركية مساء السادس من حَزيران 1982، وأبلغه أنّ إسرائيل بدأت اليوم غزوًا بريًّا شاملاً للبنان، وأنّ حاوي قد غطّى وجهه بكلتا يديه من الحزن ورفع رأسه إلى السماء ليتأكّد، فقال الترك: «أجبته نعم لقد تَخَطّى الصهاينة القرى الحدودية، وهم في طريقهم إلى صور». وأكمل حاوي سيره وفي الطريق التقى صديقين في الجامعة هما فؤاد حدّاد ونعيم عطيّه، فتحدثوا أيضًا عن الغزو. كان حاوي غاضبًا في تلك الليلة يعبّر عن مرارته، وأنّ هذا الغزو لم يأت إلا ليضيف عارًا إضافيًّا إلى جبين الوطن. ثم ترك صديقيه وخرج من الجامعة حيث الشجرة العملاقة من البوابة الرئيسَة باتجاه شارع بلس، «وحيدًا مهيض الجناح معصور الفؤاد». وفي الشارع التقى شفيق قطايا، الشاعر باللغة الانكليزية ونسيبه من جهة والدته. فما أن شاهده قطايا على هذه الحالة من التمزّق والضياع حتى دعاه إلى منزله. وفي الطريق ألقى حاوي بعض أبيات من قصيدته «لعازر» بصوت مسموع، ثم قال لقطايا: «مهما حاولت لن أستطيع أن أحقّق قيامة العرب. لن يستيقظوا من سُباتهم العميق». وفي منزل هذا الأخير ردّد حاوي قصيدته «في الجنوب»، ولما فرغ من إنشادها التفت إلى قطايا وقال: «الجنوب في قلبي. مَن سيمحو العار عنّي؟ الأفضل أن أنتحر».

واستمع حاوي وقطايا إلى نشرة الأخبار، فكانت أنباء الاجتياح الإسرائيلي «تزيد من هيجانه فيضع رأسه بين كفيّه ويشدّ على صدغيه»، في سخط وغضب. ثم

خرج الاثنان وسارا في الشوارع المعتمة لمدّة ساعة وحاوي ثائر شاتم «كلاب! كلاب! كلّهم كلاب!». ثم توقف فجأة واستدار وودّع قطايا[1].

بعد ذلك عاد حاوي إلى بيته، وفي العاشرة والنصف ليلاً أخذ بندقية الصيد واتجّه إلى شرفة الشقّة واتخذ زاوية بعيدة عن أحواض الشتل التي تعتني بها والدته (سليمة عطايا، توفيت 1990) حتى لا تُخدش أو تقع. وأسند جسده إلى حافة الشرفة ليتأكد من وقوع جسده خارجها فلا يشغل والدته بتنظيف الشرفة من دمه. ثم سدّد البندقية إلى دماغه وضغط زنادها فأطلق خرطوشة «كانت كافية لرحيل شاعر لا يتكرّر في دنيا العرب». ووقع على أرض شرفته الفسيحة إلى جانب شجيرة ياسَمين كان يعتني بها.

الطلق الناري من بندقية الصيد الذي أودى بحياة خليل حاوي في ساعة متأخّرة من ليل 6 حَزيران 1982، لم يلفت الأنظار، إذ إنّ لبنان كلّه كان غارقًا في الحرب في حين كان الجيش الإسرائيلي يتقدّم برًّا لتطويق العاصمة، فيما بارجاته تقصف المدينة من البحر.

في صباح اليوم التالي استيقظ سكان الشارع القريب من الجامعة ليشهدوا جثّة حاوي مضرّجة بالدماء على شرفة منزله في الطّبقة الثانية. ولمّا وصلت أمّه ورأت جثّة ابنها البكر أطلقت صرخة ألم سمعها سكان الحي، وغَطّاها زئير الطائرات الإسرائيلية التي جاءت تقصف بيروت. وتجمّع الأهل والأصدقاء ممن يقيمون في الجوار، كشفيق قطايا ونذير العظمة الذي لاحظ كيف حرص حاوي أن ينتحر قرب البالوعة لينزف الدم ويتسرّب منها حتى لا يعذّب أمّه بالتنظيف. حاوي بانتحاره هذا إنّما شهد اليوم الأول من الغزو الإسرائيلي عام 1982 فحسب، ولم يشهد الدمار الهائل الذي جلبته إسرائيل على لبنان وخاصة على بيروت والحصار الغاشم لمنارة الشرق الثقافية والذي استمرّ ثلاثة شهور، وقتل عشرين ألف لبناني وفلسطيني ودخول الجيش الإسرائيلي العاصمة وارتكاب ميليشيا لبنانية المجازر في المخيّمات الفلسطينية بحق المدنيين.

(1) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، بيروت، 1995.

برغم أنّ العالم العربي بأغلبيته المسلمة لا يستسيغ الانتحار ويعتبر من يرتكبه كافرًا، إلا أنّ تأبين خليل حاوي المسيحي في صِحافة العرب وبأقلام أفضل الشعراء والكتّاب كان ذا مستوى رفيع. أشار كثيرون إلى مغزى موته وتوقيته بالنسبة إلى العرب في أوضاعهم الحاضرة، ولفتوا إلى آلام الشاعر المرهف وكأنّه يحمل كل هموم العرب. وبعد عام من انتحار حاوي، بدأ يظهر عدد كبير من الكتب والفصليات عن حاوي وسيرته وشعره وأعماله. ففي بيروت صدر عدد خاص عن حاوي «الشاهد الشهيد» من مجلّة **الفكر العربي المعاصر** اشتمل على دراسات وأبحاث وشهادات تناولت حياة حاوي وقصائده وشخصيته بأقلام ناجي العلي ومطاع الصفدي وإيليا حاوي، وخليل أحمد خليل، وسامي سويدان، ويُمنى العيد، وجورج دميان، ومروان فارس، وأمينة غصن، وبيار خبّاز، وديزيره سقّال، وعبدالوهاب البيّاتي، وساسين عسّاف، ونسيب همام، ومُنح الصلح، وسميرة خوري، ووجيه فانوس، وديزي الأمير، وهشام الأيوبي[1].. كما صدر في العام نفسه عدد خاص بحاوي من مجلّة **تحوّلات** شارك فيه ساسين عساف وإيليا حاوي وسليم نكد وحليم جرداق وقصائد ومقالات لحاوي نفسه. وفي نهاية 1983 قدّم أسعد خيرالله دراسة بالألمانية عن «المنحى التموزي» في شعر حاوي وأدونيس، كما صدر لريتا عوض كتاب موسّع عن حاوي[2] صدر عن دار النهار عام 1994). وعادت مجلة **الفكر العربي المعاصر** في ذكرى حاوي الرابعة (1986) وذكراه الخامسة (1987) إلى إصدار أعداد خاصة بحاوي.

كتب الطاهر بن جلّون في **الموند** عن حاوي أنّه حمل وحيدًا العرب وانكساراتهم، وبموته «اختار الصمت الأكبر». ورثى البيّاتي خليل حاوي في قصيدة كتبها من مدريد عام 1983، معتبرًا أنّ انتحاره كان كفّارة وكبش محرقة، لأمّة لم تستطع أن تردّ العدوان، وأنّه بهذا الانتحار قد سجّل لحظة عصر الظلام عند العرب.

(1) «خليل حاوي الشاهد الشهيد» **الفكر العربي المعاصر**، حَزيران ـ تموز 1983، رقم 26، ذكره محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص160.

(2) ريتا عوض، **اعلام الشعر العربي خليل حاوي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.

أمّا المفكّر مُنح الصلح، زميل حاوي في الدراسة في الأربعينيّات والخمسينيّات، فقد اعتبر حاوي رمزًا إلى الجيل الثقافي والسياسي الذي انتمى هو إليه، متذكّرًا «نادي العروة الوثقى» الثقافي في الجامعة الأميركية في بيروت الذي ضمّهما كما ضمَّ خيرة المثقفين من طلاب وأساتذة من سائر العالم العربي. وقال الصلح إنّ جيلهما قرّر أن يكون كلُّ شيء جديدًا بعد نكبة فلسطين، بما في ذلك آداب جديدة وشعر جديد؛ وأنّ عَقد الخمسينيّات كان مميّزًا، لأنّ المثقفين العرب شعروا انّهم يعيشون مرحلة تاريخية جامعة مشتركة، وعكسوا ذلك إبداعًا ساهم في تعزيز الفخر الوطني في الشعوب.

لم تكن الجامعة الأميركية جزيرة غربية منعزلة مزروعة في المشرق، بل باتت منذ الخمسينيّات وحتى أوائل السبعينيّات «مسرحًا للتمرّد والثورة، وملتقى لعدد من الأحزاب السياسية العربية، لكنّها كانت بصفة خاصة معقلاً للنشاط الفلسطيني بأجنحته المختلفة، ويليه القومي والناصري والبعثي والماركسي، فكان حرم الجامعة صورة مصغّرة لحركات النضال العربية ومؤشّرًا على قرب غَلَيان المنطقة باسرها»[1].

جسّد خليل حاوي بفكره وشعره تلك اللحظة في حياة العرب، فعاش ومات في حالة وعي وقلق حول روح الإبداع. ويقول الناقد جهاد فاضل: إنّ الحرب «زعزعت ثقة خليل حاوي بنفسه وبالآخرين في آن، كما كشفت له هزال رهاناته الوطنية والقومية». ويضيف فاضل أنّ حاوي ذكر له مرارًا أنّه «فُجع بأصدقائه الذين كانوا معه في اتحاد الكتّاب اللبنانيين أو في سواه. فقد انحاز هؤلاء في الحرب لا إلى أفكارهم ومبادئهم التي طالما نادَو بها أو عملوا لها، بل إلى طوائفهم ومذاهبهم. وكان يعدّد لي هؤلاء واحدًا واحدًا»[2]، وأنّه كان يَهِبُّ عن كرسيّه كالمجنون كلمّا تذكّر كيف نهبت الميليشيات بيته في الشوير.

(1) محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 29 ـ 30.
(2) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان: نظرة مغايرة**، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 1996، ص 105.

وكتب الناقد أسعد رزّوق دراسة عن خليل حاوي، ظهرت في كتابه **الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء التمّوزيون** (بيروت، منشورات مجلّة آفاق، 1959)[1]. ويذكر حليم جرداق، صديق حاوي لثلاثة وثلاثين عامًا، في رسالة إلى محمود شريح، أنّ العلاقة العقائدية مع أنطون سعادة بالذات كانت أهم حدث في حياة حاوي لجهة تكوينه الروحي النفسي والمعنوي والشعري. ولكن في الموقف السياسي يضيف جرداق أنّ حاوي «كان يتلهّب شوقًا للوحدة العربية ويقول: هل تتحقّق الوحدة وأنا على قيد الحياة؟ إذا تحقّقت بعد موتي أتمنّى أن يذهبوا إلى قبري وينادوا: خليل تحقَّقَت الوحدة»[2].

بعد ربع قرن على انتحار حاوي، كتب عبده وازن في جريدة **الحياة**: «قصائد خليل حاوي القصيرة التي كتبها قبيل سنة أو سنتين من رحيله المأسويّ تشهد على ما كان يلمّ به من أَزَمات نفسية وقلق وأرق وكآبة وخيبة... وأُولى تلك الأزَمات تمثّلت في عجزه عن الكتابة.. كان من الطبيعي أن يهجس الشاعر بالانتحار، في غمرة هذه المأساة المتعددة الوجوه، مأساة الجسد والروح، مأساة الشعر والوجود، مأساة الحياة والقدر. لم يبقَ لدى الشاعر ما يحلُم به، لم يبقَ من أمل ولو ضئيل. خانته المبادئ العليا، خانته العروبة وخانه الشعر وخانه الوطن والجسد والروح. ولم يبقَ أمامه إلا ليقول: فَلأمُت غير شهيد / مفصحًا عن غصّة الإفصاح / في قطع الوريد»[3].

وازن، الذي كتب مرارًا عن حاوي في **النهار** وأشرف على ملفّ عنه في مجلة **شؤون أدبية** عام 1987، طرح سؤالاً عام 2007 عما بقي من شاعر «نهر الرماد» بعد 25 سنة من انتحاره. فأشار إلى أجوبة قاسية ومتداولة في معشر الشعراء: «الشعراء العرب الشباب نادرًا ما يقرأون خليل حاوي، بل إن بعضًا من هؤلاء يعتبرون أنّه دخل «مُتحَفَ» الحداثة والعروبة منذ أن انطوت «صفحة» القومية العربية، وغدت نتفًا من الذكريات. شعراء آخرون ينتقدون مشروعه الشعري «الحضاري» الذي طالما ناءت به قصائده، حتى أمست قصائد أفكار ومواقف لا علاقة لها بالحياة والذات الانسانية.

(1) محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص 31.
(2) نفس المصدر، ص 38.
(3) عبده وازن، «أسرار انتحار خليل حاوي»، **الحياة**، 13 حَزيران 2007.

ويأخذ شعراء «تفعيليون» على شعر خليل حاوي رتابته الايقاعية وثقله الموسيقي وخلّوه من الرقة والغنائية... هذه آراء يصعب تجاهلها اليوم، خصوصًا بعدما أصبح حاوي بلا مريدين ولا تلامذة، وبعد أن يكاد أثره يختفي من المعترك الشعري الراهن. أضحى حاوي حاضرًا في أذهان فئة من النقاد الأكاديميين، وبعضهم درسوا عليه جامعيًا، أكثر من حضوره في وجدان الشعراء الشباب».

يبدو أنّ وازن قد ضرب الوتر الحسّاس هنا، وكأنّ الأدب العربي قد انقلب 180 درجة، وعاد إلى سيرته الأولى في بداية القرن العشرين بدون قضايا وبدون التزام نهضة الخمسينيّات، بل الاكتفاء بجمال اللغة والفن للفن. وعلى هذا يعطي وازن خليل حاوي حقّه في المساهمة الأدبية المحضة، لا الفكرية: «انحسار ظلّ خليل حاوي شاعرًا قد لا يكون مأخذًا عليه، فهو واحد من الشعراء الذين أرسَخوا ثورة الشعر الحديث، وقد ابتدع لغته ورموزه ومشروعه الشعري - الحضاري الخاصّ متأثرًا بشعراء عالميين كبار. ويجب عدم تناسي وجهه الآخر المضيء وجه الناقد الحصيف والعميق والمثقف. وأعماله النقدية التي أفاد منها طلابه الكثر تندّ عن وجهه هذا. ودراسته الأكاديمية عن جبران هي من أهم المراجع النقدية في الحقل الجبراني. وأنّ «أجمل قصيدة كتبها خليل حاوي قد تكون انتحاره. هذه القصيدة الرهيبة التي كتبها بالدم والنار جعلت منه رمزًا بل جعلت منه ذلك البطل الذي كثيرًا ما تغنّى به في شعره وكثيرًا ما حنّ اليه، «البطل» الذي لا ينتصر فقط على عاهات الحلم القومي العربي بل على عاهات الزمن نفسه. ولعل خليل حاوي انتصر في انتحاره حقًّا على كل العاهات التي اعترته واعترت الوطن الذي حَلَم به. وقصيدة الانتحار هذه لا تقلّل من قوة قصائده الأخرى، بل تزيدها متانة ونزقًا. يقول الشاعر الألماني نوفاليس: «الفعل الفلسفي الحقيقي هو الانتحار». وانتحار خليل حاوي لا يمكن أن يُقرأ إلا فعلاً فلسفيًا حقيقيًا، فعلاً شعريًا حقيقيًا».

قد يكون تشخيص عبده وازن عادلاً ومتوازنًا بين نقّاد حاوي ومريديه، وهو تشخيص يكتفي بالاضاءة الشعرية ولا يطرق باب القضايا الاجتماعية ومواضيع الالتزام. ذلك أنّ الناحية الابستمولوجية من الشعر قد تستمّر وتنتعش، ولكن تبقى

دومًا أزَمات صعبة تعترض مشوار المثقف العربي لا تمكن إزاحتها جانبًا، وكأنّ كل القصّة منذ مئة عام كانت شعرًا ولغة. والشاعر أساسًا هو مثقّف كما أصرّ أدونيس.

إذ ماذا يمنع القول إنّ الشعر الجديد والشعراء الشباب هم انطواء محافظ وليسوا تجديدًا، وهو، أي «الشعر الجديد»، رغم لغته وصياغته، استمرار للقديم الذي سبق أدب الحداثة وفكرها منذ الخمسينيّات؟

وماذا يمنع أن الشعر الجديد والشعراء الجدد هم تعبير عن «ماوراء الحداثة» التي هي رجعيّة في العمق لتخلّيها عن مشروع الفلاسفة الكبار من كانط إلى هبرماس؟ وهل هم، أي الشعراء الشباب، في وئام مع البطريركية العربية؟

وماذا يمنع أن يُقال إنّ القديم استمرّ في الخمسينيّات والستينيّات والسبعينيّات (مع سعيد عقل مثلاً)، رغم ظهور عصر الحداثة في الأدب والفكر عند العرب؟

وماذا يمنع أن يُقال إنّ أدب الحداثة وفكرها حيّان في الشاعر أدونيس، الذي تقدّم في السن ولا يزال ينشر اعمالاً جديدة حتى كتابة هذه السطور، وفي عدد كبير من كتّاب تلك المدرسة وشعرائها ونقّادها ومفكّريها؟

محمود درويش

كتب محمود درويش أنّ حاوي قد استشرف «سقوط كل شيء»، وأنّه حدّد موعد مغادرته للميدان لأنّه «تعب النظر إلى هاوية بلا قرار». وفي كتاب **مديح الظل العالي** وصف محمود درويش معاناة بيروت هي التي دفعت حاوي إلى الانتحار:

الشاعر افتُضحت قصيدته تماما
وثلاثة خانوه: تموزُ وإمرأة وإيقاعٌ
فَنَاما...
لا يستطيع الصوتُ أن يعلو على الغارات في هذا المدى
لكنّه يُصغي لموجته الخصوصيّه
موتٌ وحريّه
يصغي لموجته ويتفتحُ وقتهُ لجنونهِ.

من حقّه أن يُجلس السأم الملازم فوق مائدةٍ
ويشرب قهوةً معه
إذا ابتعد الندامى
الشاعر افتُضحت قصيدته تماما
بيروتُ تخرج من قصيدتِهِ
وتدخل خوذة المُحتّل،
من يُعطيه دهشتَه
ومن يرمي على يده
أرُزًّا أو... سلاما
الشاعر افتُضحت قصيدتُهُ تماما
في بيته بارودةٌ للصّيدِ،
في أضلاعه طيرٌ
وفي الأشجار عُقمٌ مالحٌ.
لم يشهد الفصلَ الأخير من المدينة.
كل شيء واضحٌ منذ البدايةِ،
واضحٌ
أو واضحٌ
أو واضحٌ
وخليل حاوي لا يريد الموتَ، رغمًا عنه
يصغي لموجته الخصوصيه
موتٌ وحريّه
هو لا يريد الموتَ رغمًا عنه
فليفتح قصيدتَهُ
ويذهبْ..
قبل أن يُغريه تمّوزٌ، وإمرأةٌ وإيقاعٌ
.. وناما
الشاعر افتُضحت قصيدتُهُ تماما

بعد أشهر من رحيل نزار قباني عن لبنان وانتحار خليل حاوي، كان محمود درويش[1] يشدّ الرحال أيضًا ويتجوّل بين العواصم ليستقرّ بباريس، التي بقي فيها حتى توفي في 9 آب 2008 وعمره 67 سنة. أقام محمود درويش في بيروت من 1972 إلى 1982. ولكنّه بعد أكثر من 20 سنة من مغادرته بيروت قال في لقاء مع عبده وازن عام 2006: «حنيني إلى بيروت ما زلتُ أحمله حتى الآن، وعندي مرض اسمه الحنين الدائم إلى بيروت لا أعرف ما أسبابه... ولسوء حظّي أنني بعد سنوات قليلة من سكني في بيروت، وهي كانت ورشة أفكار ومختبرًا لتيارات أدبية وفكرية وسياسية، متصارعة ومتعايشة في وقت واحد، لسوء حظي أنّ الحرب اندلعت».

وإذ يعلّق وازن أنّ درويش قد كتب قصائد جميلة في بيروت، يقول درويش: «أعتقد أنّ أجمل ما كتبت هو ديوان **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**. ولكن بعد اندلاع الحرب صار الدم والقصف والموت والكراهية والقتل... كل هذه صارت تهيمن على أفق بيروت وتعكّره. وبعض أصدقائي في بيروت ماتوا وكان عليّ أن أرثيهم. وأول من فقدت هناك كان غسّان كنفاني. الحرب الأهلية في لبنان عطّلت الكثير من المشاريع الثقافية والفكرية التي كانت تزدهر في لبنان. وانتقل الناس إلى جبهات مختلفة ومتناقضة ومتحاربة... كنتُ أخجل من اللبنانيين إزاء الحواجز التي كان يقيمها الفلسطينيون في الأرض اللبنانية ويسألون اللبناني عن هويته.. وكنتُ أطرح على نفسي عدّة اسئلة حول هذه الأمور، حتى أمام أصدقائي

---

(1) من أعمال محمود درويش: **عصافير بلا أجنحة** (شعر)، **أوراق الزيتون** (شعر)، **عاشق من فلسطين** (شعر)، **آخر الليل** (شعر)، **مطر ناعم في خريف بعيد** (شعر)، **يوميات الحزن العادي** (خواطر وقصص)، **يوميات جرح فلسطيني** (شعر)، **حبيبتي تنهض من نومها** (شعر) **محاولة رقم 7** (شعر)، **مديح الظل العالي** (شعر)، **هي أغنية... هي أغنية** (شعر)، **لا تعتذر عما فعلت** (شعر)، **أعراس، العصافير تموت في الجليل، أحبك أو لا أحبك** (شعر)، **تلك صوتها وهذا انتحار العاشق، حصار لمدائح البحر** (شعر)، **شيء عن الوطن** (شعر)، **ذاكرة للنسيان، وداعًا أيتها الحرب وداعا أيها السلم** (مقالات)، **كزهر اللوز أو أبعد، في حضرة الغياب** (نص)، **لماذا تركت الحصان وحيدًا، بطاقة هوية** (شعر)، **أثر الفراشة** (شعر) 2008، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** وهو الديوان الأخير الذي جمعه أصدقاء محمود درويش من بين أوراقه وصدر بعد وفاته.

المتحمسين للقضية الفلسطينية والحركة الوطنية. ومن هذه الأسئلة: ماذا يعني أن ينتصر الفلسطينيون في لبنان؟ هذا سؤال كان يلحّ عليّ دومًا.. ماذا يعني الانتصار هنا؟ أن نحتلّ لبنان ونتسلّم الحكم في لبنان؟ كنتُ متشائمًا جدًّا».

ولكي لا تفرض الصورة السلبية نفسها، علّق عبده وازن: «الوجود الفلسطيني في بيروت كان له بعد ثقافي ساهم في منح بيروت دلالة ثقافية عربية». فيردّ درويش: «تستطيع أن تقول هذا الآن بعدما وضعت الحرب أوزارها.. تستطيع من خلال رؤية محايدة أن تنظر إلى الآثار الايجابية للتفاعل الفلسطيني مع الحياة الثقافية اللبنانية أو التفاعل اللبناني مع القضية الفلسطينية. هناك جوانب إيجابية فعلاً. هناك مركز الأبحاث الفلسطينية ومجلّة **شؤون فلسطينية** ومجلة **الكرمل** وسواها...» في صباح ذات يوم وكنتُ أسكنُ في منطقة الحمراء، خرجت لأشتري خبزًا وإذا بي أشاهد دبابة إسرائيلية ضخمة... حينذاك وجدتُ نفسي وحيدًا أتجوّل في الشوارع ولا أرى سوى الدبابات والجنود الإسرائيليين ورجالاً ملثّمين. قضيت فعلاً أيامًا صعبة جدًّا، ولم أكن أعرف أين أنام... إلى أن حصلت الكارثة الكبرى وهي مجزرة صبرا وشاتيلا. عند ذاك تيقّنت من أن بقائي هناك ضرب من العبث والطيش».

«كان لديّ حبّ عميق لهذه المدينة. لكنّ العلاقة بين المحبّين ينتابها عتاب أحيانًا. فعلاقتي ببيروت كانت علاقة حب. وقد شعرت في تلك اللحظة المأساوية بأنّ بيروت ستنسانا. هذا ما قلته وهو لا يجرح أحدًا. وفعلاً مرّت بيروت أيّامًا في حال تراجع تجاه نفسها وتجاه الآخرين. أنتَ لبناني (أي عبده وازن) وتعرف أكثر منّي. كانت بيروت محتاجة إلى وقت طويل كي تتوازن. ولكنّها ما لبثت أن مرّت بحروب أهلية أخرى في غياب الفلسطينيين... أنا لم أكتب عن بيروت سوى الحب»[1].

في يومياته عن بيروت صيف عام 1982 (**ذاكرة للنسيان**) وفي قصيدة **مديح الظل العالي** ينضح محمود درويش ألمًا نثرًا وشعرًا عن الغزو الإسرائيلي وحصار بيروت وخروج المقاومة الفلسطينية والهزيمة المدوية لليسار اللبنانية. ويشعر

(1) وازن، عبده، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه قراءة في أعماله الجديدة**، بيروت، رياض الريّس، 2006، ص 141 ـ 148.

القارئ بأنّ درويش عام 1982 كان شخصًا آخر تمامًا غير الذي تحدّث إلى عبده وازن بعد 25 سنة، ليس فقط في «التزامه» ومضمونه السياسي بل وكأنّ في داخله عتابًا على لبنان الذي اتّخذه وطنًا ثانيًا ولم يكن يريد أن يتركه ليذهب إلى أي مكان آخر غير فلسطين. لعلّ تجربته اللبنانية علّمته الابتعاد عن «المباشرة» في إبداعه وجعلته يدرك أنّه كان قد أصبح مسيّسًا إلى درجة كبيرة، وأنّ إسرائيل عام 1982 قد لقّنت مثقفي لبنان فعلاً درسًا لن ينسَوه، يدفعهم بعيدًا عن السياسة والارتماء في حِضن باريس أو في حِضن البطريركية العربية.

محمود درويش ما قبل 1982 مات وكان كتاب **ذاكرة للنسيان** وكأنّه كَتَبه ويريد أن يُخرج سمًّا من جسده. قال درويش لعبده وازن: «كتبتُ نصوص **ذاكرة للنسيان** وغاية هذا الكتاب النثري التحرّر من أثر بيروت، وفيه وصفتُ يومًا من أيام الحصار»[1].

في **ذاكرة النسيان** ثمّة حوار مع سيّدة لبنانية ترحّب بالغزو الإسرائيلي وتنتهر زوجها، وهو صديق لمحمود درويش، لأنّه كان يشكو من الغارات الإسرائيلية على المدينة، فتقول له: «وانتَ شو دخلك؟ بدهُن يضربوا الفلسطينيين».

ويعلّق درويش: «كانت في داخلها التربوي المعادي لما هو خارج طائفتها تحتفل بالخدمة المجانية التي يقدّمها الإسرائيليون لبطل أحلامها الوحيد: بشير الجميّل. كانت تعتقد أنّ هذه الحرب هي مجرّد تطوّع إسرائيلي لتنظيف لبنان من الغرباء والمسلمين، وحين ستنتهي بوصول بطل أحلامها إلى رئاسة الجمهورية، وبخروج الغرباء من لبنان، سيعود الإسرائيليون من حيث جاؤوا دون أن يحصلوا على أي أجر. كان في وسعك أن تجادلها في سيرة السيّد المسيح والسيّدة مريم العذراء ورسائل بولس دون أن تنفعل. أمّا بشير الجميّل، فتحيط اسمه بحزام التابو المقدّس. يا سيّدة لبنان احفظيه لنا!.. ومع ذلك لم أكنّ لها العداء، بل الإحساس بالشفقة على ما قطَعَته من أشواط الوهم ورفض «الآخر». ولم أحمل لها الضغينة، بل حملت لها ما أجده لدى الباعة في الشارع من خبز وعنب. فأمام مثل هذا الانغلاق الصلب والتشكّل النهائي تتوقّف محاولات الإقناع. وعبثًا حاول الأستاذ

(1) وازن، عبده، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه**، ص147.

(زوجها)، ذو الماضي العلماني، أن يُقنعها بأنّ الإسرائيليين لا يحبّون لبنان ولا يدافعون عن لبنان، وأنّ صاروخًا واحدًا من طائراتهم سيحوّلنا، نحن الموارنة والمسلمين الجالسين في هذه الشقّة، إلى كَفتة!»

ويقدّم درويش نَموذجًا عن نقاشه مع هذه السيّدة:

تقول: لا تتهرّب ممّا نحن فيه. أنت تعرف أنّ لا مشكلة بين الموارنة واليهود.

أقول: لا أعرف ذلك.

تقول: أنت تعرف أنّنا حلفاء.

أقول: لا أعرف.

تقول: لماذا لا تذهبون إلى بلادكم وتنتهي المشكلة؟

أقول: هكذا. ببساطة. نعود إلى بلادنا. وتنتهي المشكلة؟

تقول: نعم.

أقول: ألا تعرفين أنّهم لا يسمحون لنا بالذهاب إلى بلادنا؟

تقول: إذن حاربوهم.

أقول: ها نحن نحاربهم. ألسنا في حالة حرب؟

تقول: أنتم تحاربون لتبقوا هنا، ولا تحاربون لتعودوا.

أقول: كي نعود إلى هناك، لا بدّ أن نكون في مكان ما، فالعائد ـ إن عاد ـ لا يعود مِن عدَم.

تقول: لماذا لا تقيمون في البلاد العربية وتحاربون منها؟

أقول: قالوا لنا ما تقولينه الآن. طردونا. وها نحن نقاتل هنا مع اللبنانيين دفاعًا عن بيروت، ودفاعًا عن وجودنا.

تقول: حربكم بلا هدف ولا توصل إلى نتيجة.

أقول: ربما لن توصل إلى نتيجة، ولكن هدفها هو الدفاع عن النفس.

تقول: عليكم أن تخرجوا من هنا.

أقول: لقد وافقنا على الخروج. سنخرج. وها هم يمنعوننا من الخروج. ولكن، ألا يعنيكِ إلى أين نخرج؟

تقول: لا يعنيني.

ليس أنّ درويش يواجه هذا الجدار من الرفض حول وجوده في بيروت فحسب، بل أنّ حبّه لفيروز تناقشه هذه السيّدة وتحاول أن تنتزعه منه في حين كانت الطائرات الإسرائيلية تُغير على الشارع:

وارتفع من الراديو صوت فيروز: بحبّك يا لبنان. إرتفع من إذاعتين متحاربتين.

قلتُ: ألا تحبّين هذه الأغنية؟

قالت: أحبّها. وأنتَ؟

قلتُ: أحبّها كثيرًا، وتوجعني.

قالت: بأي حقّ تُحبّها؟ ألا ترى إلى أي حدّ تماديتم؟

قلتُ: إنّها أغنية جميلة.. ولبنان جميل. وهذا كل ما في الأمر.

قالت: عليك أن تحبّ القدس.

قلتُ: أحبّ القدس. والإسرائيليون يحبّون القدس ويغنّون لها. وأنتِ تحبّين القدس.. وفيروز تغنّي للقدس.. وريكاردوس أحب القدس.. و..

قالت: لا. أنا لا أحبُّ القدس[1].

بعد أكثر من عشرين عامًا وفي حواره مع عبده وازن، يعود محمود درويش مرارًا إلى تخلّصه من مرحلة «المباشرة» و«الالتزام» في الشعر. فهو «يخجل» من أعماله السابقة («أنني لا أنظر إلى ماضيّ برضا، وأتمنّى عندما أقرأ هذه الأعمال، ألا أكون قد نشرتها كلّها»، لو أتيح لي أن أحذِف لكنتُ ربما حذفت أكثر من نصف أعمالي»[2]). وإذ يدرك وازن ما يقول درويش، يصرّ على الاسترسال ويستجوبه ليفصح أكثر:

وازن: «ماذا تعني لك اليوم قصائد راسخة في ذاكرة الجمهور مثل «سجّل أنا عربي» و«جواز السفر»، بعدما اجتزت ما اجتزت من مراحل شعرية؟».

درويش: «هذا النوع من الشعر كتبته للنداءات الداخلية والخارجية. كان سؤال الهوية هو السؤال الملحّ في شبابي الشعري أو في صباي».

(1) محمود درويش، **ذاكرة للنسيان** (1982)، في **الأعمال النثرية**، بيروت، دار العودة، 2009، ص 256.

(2) وازن، عبده، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه**، ص 64 ـ 65.

ولكن وازن لا يدع الموضوع يمرّ، بل يسـأله بطريقة أخرى: «ماذا باتت تعني لك القصيدة السياسية؟».

درويش: «القصيدة السياسية اليوم لا تعني لي أكثر من خطبة، قد تكون جميلة أو غير جميلة. إنّها تخلو من الشـعرية أكثر من القصيدة التي تحرص على أن تنتبه لدورها الإبداعي ودورها الاجتماعي.. القصيدة السياسـية استنفدت أغراضها في رأيي، إلا في حالات الطوارئ الكبرى.. لم تعد القصيدة السياسية جزءًا من فهمي المختلف للشـعر. أعتقد أنني الآن في مرحلة، أحاول فيها أن أنظّف القصيدة مما ليس شعرًا..».

ويضيف درويش أنّ ثمّة شـعراء في الغرب يحاولون أن «يجعلوا الشـعر يمارس دورًا سياسيًا واجتماعيًا، على خلافنا نحن. فنحن خارجون بعد 1982 من تراث شعري سياسي مباشر، في محاولة لتطوير هذا الشعر ورفعه إلى مستوى جمالي أفضل».

ويصل وازن إلى سـؤال محوري: «مـاذا بات يعني لك وصفك أنّك «شـاعر القضية» أو «شاعر المقاومة وفلسطين؟».

درويش: «طبعًا أنا فلسطيني، وأنا شاعر فلسـطيني، ولكن لا أستطيع أن أقبل بأن أُعرَف بأنني شاعر القضية الفلسطينية فقط، وبأن يُدرج شعري في سياق الكلام على القضية فقط وكأنني أؤرّخ بالشـعر لهذه القضية... أشعر بأنني في حاجة إلى لغة شـعرية جديدة تحقّق الشـعرية في القصيدة بشـكل يجعلها أكثر شـعرية إذا أمكن... قرائي الذين يحبّون «سجّل أنا عربي» رحلوا وتركوني أو أنّهم اكتفَوا بتلك القصيدة. إذًا اقتراحي الشعري هو أنّ من حق الشـاعر أن يواصل تطوير لغته، وأن يحميها من التكرار والإرهاق».

أمّا عن الشعراء الروّاد في القرن العشرين، فأهميتّهم بنظر درويش هي «أهمية تاريخية» و«يحتاجون إلى إعـادة نظر»، وأنّ ثمّة تقصيرًا مـن «الجامعات العربية وللأسـف الشـديد لا تدرس جيل ما بعد الروّاد»، وأنّ «هناك انقلابات في الشعر العربي في السـبعينيّات والثمانينيّات والتعسـينيّات». وعندمـا يطلب وازن من درويش أن يكـون أكثر تحديدًا، نكتشـف أنّ درويش قد ابتعد كثيـرًا عن تجربة ما قبل 1982 الشعرية، ويبدو رأيه سلبيًا في الديوان العربي بين 1950 و 1980: «لم

أعد قادرًا على قراءة شـعر خليل حاوي مثلاً. والبيّاتـي كذلك. لكنني أحترمهما. فهما قريبان إلى ذائقتي».

وازن: «كيف تقرأ الآن شاعرًا مثل نزار قباني؟».

درويش: «لا أقرأه الآن بالبهجة التي كنتُ أقرأه بها من قبل، لكن هذا لا يعني أنني لا أحبّه».

أمّا وقد تـرك درويش كل هذا وراءه، فهـو يعترف لعبـده وازن أنّ باريس كانت محطة التحوّل لديه: «أعرف أنّ في باريس تمّت ولادتي الشعرية الحقيقية. وإذا أردتُ أن أميّز شعري فأنا أتمسّك كثيرًا بشعري الذي كتبته في باريس في مرحلة الثمانينيّات وما بعدهـا. هناك أتيحت لي فرصـة التأمّل والنظر إلى الوطن والعالم والأشـياء من خلال مسافة، هي مسافة ضوء.. وأتاحت لي باريس فرصة التفرّغ أكثر للقراءة والكتابة. ولا أعرف فعلاً إن كانـت باريس هي التي أصابتني أم أنّ مرحلـة نضج ما، تمّت في باريس.. معظم أعمالي الجديدة كتبتها في باريس. كنتُ هناك متفرّغًا للكتابة».

إذا كان انتحـار خليل حاوي هو قصيدته الأخيرة، فـإنّ محمود درويش فضّل الانتحار في قصيدة **مديح الظل العالي**، وفيها مرارات الشاعر وآلامه واستيقاظه من أوهام العروبة والتحرير والجماهير، فاقدًا الرجاء في كل ما حوله، تاركًا بيروت من غير رجعة، متوجّعًا وكأنّه يتكلّم باسـم ملايين الفلسـطينيين الذين تركهم العرب والعالم عراة ذات صيف في حرب قاتلة عام 1982. مات محمود درويش الأول، أو بالأحرى انتحر في القصيدة، ليولد محمود درويش آخر في باريس.

مديح الظل العالي

محمود درويش (مقتطفات)

بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب..
بحر للنشيد المرّ. هيّأنا لبيروت القصيدة كلّها.
لا تاريخ إلّا ما يؤرّخه رحيلك في انهياري
قُلنا لبيروت القصيدة كلّها، قلنا لمنتصف النهار:
بيروت قلعتنا

بيروت دمعتنا

إنّ الصليب مجالك الحيوي، مسراك الوحيد من الحصار إلى الحصار.

**

بيروت قصّتنا

بيروت غصّتنا

وبيروت اختبار الله.. يا الله

جرّبناكَ جرّبناك.

لنَمُرَّ من أحلامك الأولى إلى عطش البحارِ.

نَمْ ساعةً، نم يا حبيبي ساعةً

حتى تتوب المجدليّة مرّة أخرى، ويتَّضح انتحاري.

نَم، يا حبيبي، ساعةً

حتى يعود الرومُ، حتى نطرد الحرّاس عن أسوار قلعتنا،

وتنكسر الصواري.

نم ساعةً. نَم يا حبيبي

كي نصفّق لاغتصاب نسائنا في شارع الشرف التجاري.

نَم يا حبيبي ساعةً، حتى نموتْ

**

كم كنت وحدك يا ابن أمّي،

يا ابن أكثر من أبٍ،

القمحُ مرّ في حقول الآخرين

والماءُ مالح

والغيم فولاذ. وهذا النجم جارح

وعليك أن تحيا وأن تحيا

وأن تعطي مقابل حبّة الزيتون جلدك.

كم كنتَ وحدكْ.

**

حطّوك في حجرٍ.. وقالوا لا تسلّمْ

ورمَوْك في بئرٍ.. وقالوا لا تُسلّم

وأطلت حربك، يا ابن أمّي،

ألف عامٍ ألف عامٍ ألف عامٍ في النهار.

فأنكروك لأنّهم لا يعرفون سوى الخَطابة والفِرار.

**

وحدي أدافع عن جدارٍ ليس لي

وحدي أدافع عن هواءٍ ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقفٌ..

وأجهشُ يا ابن أمّي باللغهْ

لغةٍ تفتّش عن بنيها، عن أراضيها ورواويها

نموتُ ككلٍّ من فيها، وتُرمى في المعاجمْ.

**

بيروت ـ لا

ظهري أمام البحر أسوارٌ و.. لا

قد أخسر الدنيا.. نعم! قد أخسر الكلمات..

لكنّي أقول الآن: لا.

اشلاؤنا أسماؤنا. لا.. لا مفرُّ.

سقط القناع عن القناع عن القناع

لا إخوة لك يا أخي، لا أصدقاءُ

ولا أحد

إلّاك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيان،

عربٌ أطاعوا رومهم

عربٌ وباعوا روحهم

عربٌ.. وضاعوا

**

أنا لا أحبّكِ،

كم أحبّكِ!

بيروت المدينة ليست امرأتي

وبيروت المكان مسدّسي الباقي

وبيروت الزمان هويّة «الآن» المضرّج بالدخان،

وأنا أسمّيك الوداع، ولا أودّع غير نفسي. كم سنة

لم تذكري قرطاج؟

وَعَدوكِ باللغة الجديدة واستعادوا الميتين مع الجريمة.

هل أنا ألِفٌ، وباءٌ، للكتابة أم لتفجير الهياكل؟

كنا معًا طوق النجاة لقارّة محمولةٍ فوق السراب،

ودفتر الإعراب؟

**

كم عربٌ أتَوْكِ ليصبحوا غُربًا

وكم غربٌ أتاكِ ليدخل الإسلام من باب الصلاة على النبيّ،

وسُنّة النفط المقدّس؟ كم سنه

وأنا أصدّق أنّ لي أُممًا ستتبعني

وأنّك تكذبين على الطبيعة والمسدّس، كم سنهْ!

بيروت ـ منتصف اللغهْ

بيروت ـ ومضةُ شهوتينْ

أغريتني بالمشي نحو بلاديَ الأولى

وبالطيران تحت سمائيَ الأولى

**

يا أهل لبنان.. الوَداعا

يا دمعةً هي ما تبقّى من بلادٍ

أسندُ الذكرى إليها... والشعاعا.

هذا دمي يا أهل لبنان، ارسموهْ

قمرًا على ليل العِربْ

هذا دمي ـ دمُكم خذوه ووزّعوه

شجرًا على رمل العرب.

هذا رحيلي عن نوافذكم وعن قلبي انحتوهْ

حجرًا على قبر العربْ

سيجيئكم مطرٌ

ويغسلُ ما تركتُ على شوارعكم من الكلماتِ،

يطردُ ما تركتُ على نوافذكم من الشهواتِ.

يمحو ما لمستُ من الصنوبر في جبالكمُ

جسدان في تابوت الشرق نحنُ

يزوّدان المزود المنسيّ بالصرخات،

نحن بشارة الميلاد نحنُ

والآن، أكملنا رسالتنا

إذِ اتّحد الشقيقُ مع العدوّ

ولم نجد أرضًا نُصوِّبُ فوقها

دَمَنا

أنا أوّل القتلى وآخر من يموت.

إنجيل أعدائي وتوراةُ الوصايا البائسة

كُتبَتْ على جسدي

لست آدم كي أقول خرجت من بيروت منتصرًا على الدنيا

ومنهزمًا أمام الله.

**

ماذا تريد، وأنت سيّد روحنا

يا سيّد الكينونة المتحوّلهْ؟

يا سيّد الجمرهْ

يا سيّد الشعلهْ

ما أوسع الثورهْ

ما أضيق الرحلهْ

ما أكبر الفكرهْ

ما أصغرَ الدوله!...

الفصل العاشر

المسرح 1

المسرح الغنائي والمسرح الجاد

لقد عالجنا المسـرح الرحباني باكرًا في هذا الكتاب، ونأتي هنا إلى المسرح الملتزم والكلاسيكي في بيروت الذي تبلور في الستينيّات. فالمسرح اللبناني الذي وُلد عام 1850 اتَّخذ فيما بعد طبيعة أن يكون جـادًا في جماليته ونصّه ومواضيعه، حتى أنّ نقّاد المسـرح اللبناني اختلفوا إلى أيّ حدّ يمكـن اعتبار أعمال الأخوين رحباني مسرحًا، بما للمسرح من لغة وأهداف وأبعاد لم تظهر بمجملها في أوبريت الرحابنة الغنائية.

حتى أنّ كتابًا ظهر لخالدة السعيد، بمنحة من لجنة مهرجانات بعلبك الدولية من 700 صفحة عن المسرح اللبناني من 1960 إلى 1975 (وهي الفترة التي ظهرت فيها معظم أعمال الرحباني) لم يشـر إلى مسـرح الرحابنة إلا قليلاً وبشكل عابر رغم أنّه كان الأبـرز في تلك الفترة. واكتفت خالدة السـعيد بالقـول إنّ الأعمال الفولكلورية التي قدّمها الرحابنة في مهرجانات بعلبك «يمكن اعتبارها خطوة أولى نحو تطوير مسرح محلّي لبناني» لا أكثر ولا أقل.

وأضافت أنّ ثمّة ميّزات لمسرح الرحابنة هي خارج مهام النقد المسرحي الجاد وتحتاج معالجتها النقدية إلى كتاب آخر[1]. ورغم رأي خالدة السـعيد في التمايز بين إعجابها الباهر بفيروز لعدّة مناسـبات وضآلة ما قالته عن مسرح الرحابنة، فإنّ أي احصاء أرشـيفي للصحف في لبنان والعالم العربي سيكشف أنّ أعمال فيروز والرحابنة (عاصي ومنصور) حظيت بحصّة الأسـد في عدد المقالات التي ظهرت

(1) خالدة السعيد، **الحركة المسرحية في لبنان 1960 ـ 1975**، بيروت، لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، 1998، ص 44 ـ 45.

عنهم منذ 1950 إلى 2016. كما أنّ عددًا كبيرًا من الكتب عن فيروز والرحابنة، أو فصولاً في كتب عنهم ظهرت في العقود الأخيرة. وعدا ذلك فإنّ أعمال الرحابنة مُتوافرة على سي دي وبعضها على فيديو، ويمكن أيضًا العثور على نصوص مسرحيات فيروز منشورة في كتب.

في الستينيّات ظهر مسرح لبناني اقتبس كلاسيكيات أوروبية، على سبيل المثال مع منير أبو دبس الذي قدّم **هاملت** لشكسبير، و**مات الملك** ليوجين ايونيسكو، وأنطوان ملتقى الذي قدّم **الجريمة والعقاب** لدوستويفسكي و**عرس الدم** لفيديريكو غارسيا لوركا، وبرج فازليان الذي قدّم **تاريخ فاسكو** و**كوميديا الأخطاء**.

وكان ثمّة تغيير محوري جرى على صعيد المسرح في لبنان بعد هزيمة 1967. فقدّم عصام محفوظ مسرحية **الزنزلخت** عام 1968 و**الدكتاتور** (1969)، وقدّم ريمون جبارة **لطمات دزدمونة** (1970) وجلال خوري **جحا في الحدود الأمامية** (1971). وظهرت أعمال مشابهة في سورية في الفترة نفسها، **حفلة سمر من أجل الخامس من حَزيران** (1968) و**مغامرات رأس المملوك جابر** (1970). كما برز مسرح كوميدي ساخر مع حسن علاء الدين الناقد، الذي اعتُبر ظاهرة شارلي شابلن لبنانية باسم «شوشو»، يوم كان المسرح يهزّ عالم السياسة ويوم كانت المسرحية تحمل اسماءً طريفةً مثل «**آخ يا بلدنا!**» (1971) التي كتبها فارس يواكيم وأخرجها روجيه عسّاف. وإذ أصبحت المسرحيات في بيروت أكثر مباشرة وسياسية في السبعينيّات، برز على الأخصّ مسرح زياد الرحباني، نجل فيروز وعاصي.

المسرح اللبناني قبل 1850

لم يكن ثمّة مسرحٌ بالمعنى الحديث في الثقافة اللبنانية والعربية قبل منتصف القرن التاسع عشر. رغم أنّ البعض قد نسب مرويّات قديمة من الأدب العربي القديم إلى الفن المسرحي، كتلك التي تساير اسلوب الحكواتي وما يخلطه في سرده للحادثة من أصوات وتعابير الوجه. ويشير جرجي زيدان إلى كتاب ابن دانيال الموصلي من عصر الانحطاط اسمه «طيف الخيال» أو خيال

الظل، يصف فيه لعبة خيال الظل المعروفة واسمها في بلاد الشام الكراكوز، لما تستعمله من دمى وظل كخلفية لقراءة قصة هزلية فيها الكثير من الألفاظ الدارجة والبذيئة. أمّا في القرن التاسع عشر فقد دخل الفن المسرحي الأوروبي مع حملة نابليون في مصر، حيث أقام جيشه نَواديَ للهو والتسلية، وشيّد الجنرال مونو مكانًا للتمثيل في القاهرة دعاه *Théâtre des arts de la république*. ورغم أنّ هذا النشاط لم يكن عربيًا إلا أنّه زرع بذرة يُبنى عليها محليًا، أكان عبر أشخاص عرفوا الفن وهم في بلادهم، أم طافوا حواضر أوروبا وشاهدوا العروض المسرحية، كما فعل اللبناني مارون النقّاش.

وأول تمثيلية شعرية بالعربية كانت **المروءة والوفاء** لخليل اليازجي عن الملك النعمان، وفيها شيم الأخلاق والمناقب العربية من الوفاء والكرم، وعُرضت في بيروت عام 1878 [1].

كان المسرح حقلاً ثقافيًا دخيلاً على الأدب العربي، اصطدم في بداياته بحائط الأمراض الاجتماعية والطائفية رغم أثره البعيد في توجيه الحياة الاجتماعية وتطوّر الأفراد أخلاقيًا وتهذيبيًا وتوجيهيًا وزرع بذور الفضيلة واستئصال الفساد، وخاصة في زمن ما قبل التيلفزيون والسينما. حتى تاه المسرح عدّة عقود ولم تحدث نهضة مسرحية بكل معنى الكلمة في لبنان قبل 1960 [2].

مسرح مارون النقاش

ففي الغرب كان دور المسرح إبراز الجمال والخير وقيم الشهامة والبطولة والنفس السامية وتقويم الاعوجاج في المجتمع وكشف الفاسد والشرير. وإذ قلّد المسرح اللبناني والعربي الغرب في مواضيعه وترجم نصوصه وقدّمها، ظهر التطوير في دمج الاقتباسات والتراجم بالتاريخ اللبناني والعربي، واستعراض المشاكل الاجتماعية والأخلاقية المحلية، في إطار نقدي يدفع المشاهدين إلى التفكّر في تصرّفاتهم والحكم عليها.

(1) جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، الجزء الرابع، ص 133.

(2) جبران مسعود، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، بيت الحكمة، بيروت، 1967، ص 77.

مارون النقّاش (1817 ـ 1855) كان أول من أدخل الفن المسرحي في النهضة الثقافية في مصر ولبنان في القرن التاسـع عشـر. وكان قد تعرّف المسرحَ أثناء أسفاره مع والده حيث شاهد الفرق المسـرحية الفرنسية والإيطالية ومنها أعمال «موليير» و«جولدوني» وأقام في فرنسا وإيطاليا عدّة سنوات. وسبق عمل النقاش بدايات المسرح العربي في أشـكال الفرجة الشعبية في البلاد، حيث كانت تقدّم قصـص الأدب والفولكلور والموسـيقى وفن الـرواة والحكواتيـة والكوميديا الشعبية وخيال الظل والعرائس.

قدّم مارون النقاش أول مسرحية له **البخيل** لموليير عام 1847 بكلمة تلاها على خشـبة المسـرح أمام الجمهور شـرح فيها غاياته وبرهن معرفته بالفن المسرحي وشرح رسالة المسـرح وتحدّث عن أسـباب تأخر العرب وعيوبهم، وسبَر أغوار نفوسهم، وتحدث عن أخلاقهم وعاداتهم حديث الواعي المتحضر، ثم تكلّم على التمثيل كفنّ جديد يقدّمه للعرب لأول مرة في حياتهم المعاصرة.

حضر مسـرحية **البخيل** القناصل الأجانب وعدد من المهتمين. فكان هذا العرض باكورة المسرح العربي وإن كان في مستوى الهواة تحضره نخبة خاصة ولم يتحول إلى عمل جماهيري بسـيط. ومع ذلك فقد كان عرضا بالشكل الذي عرفه الأوروبيون، أي خشـبة مسـرح وديكورات يتحرك أمامها ممثّلـون لا مجرد خيـالات أو عرائس ولا حكواتية يخاطبون الجمهور مباشرة عن روايات الأبطال الملحمية أو الحكايا والأشعار. وفضلُ النقاش كان عظيمًا على ولادة المسـرح العربي، ومسـرحه ظل لسنوات معيارًا فريدًا للمسـرح في النص الدرامـي ومبادئ الإخـراج، وأصبح التوجّـه نحو الأدب المسرحي والأعمال الأدبية العالمية أمرًا معتادًا لأجيال المسرحيين من بعده.

تخلّلت عروض النقّاش الموسـيقى، حتى أنّ بعض المعاصرين صنّفوا هذا العمل على أساس أنه أوبرا، ذلك أنّ عمله تضمّن إلى جانب الموسيقى العربية ألحانا أوروبية، وبالأخص النشيد الفرنسي المعروف باسم **الباريسيه**. واستعمل النقّاش العربية الفُصحى ما جعل تقبل العرض محدودا من قبل فئات المتفرجين العريضة التي تحدثت العامية المحلية فقط. وفهم النقّاش أهمية المسرح باللهجة الشعبية ولكنّه لم يقدّمه.

قـدّم النقاش إرشـادات للمثلين في النـصّ وملاحظات علـى طريقة الإلقاء وفترات الصمت والحالة النفسية للشـخصية التي يقدّمونها. وزوّد النصّ بفواصل ونقاط توقُّف تسـاعد الممثل. فـكان النقّاش مؤلّفًا مسـرحيًا ومخرجًا وممثلاً في الوقت نفسه. ولقد واصل رحلته وفكّر في تشـييد مسرح يقدّم عروضه عليه، لكنّه كان يتحمّل عبء التكاليف معتمدا على عمله في شـركة والـده، ولم ينتقل إلى تاسيس مسرح محترف.

وفي عـام 1850 قدّم نقّاش مسـرحيته الثانية **أبو الحسـن المغفـل أو هارون الرشـيد**، مقتبسـة أيضًا من مسـرحية **الطائش** لـموليير. ثم قدّم مسـرحيته الثالثة **الحسود السليط** سنة 1853، كذلك عن موليير.

ولكن النقاش تُوفيّ شابًا عن ثمانية وثلاثين عامًا أثناء رحلة عمل إلى تركيا. فحُرِمَ المسرح العربي من موهبته وحماسته الإبداعية، وتحوّل مسرحه إلى كنيسة مارونية. ورغم ذلك استمر عمل المسرح اللبناني في الاقتباس والنقل والترجمة والتمثيل، وهذه المرّة من مصر التي كانت في أوضاع أفضل نسبيًا. فجاءت وفود الفرق مثل فرقة سليم النقّاش، ومنها تكوّنت فرقة يوسف الخياط وفرقة سليمان القرداحي وفرقة إسكندر فرح. وقدم إلى مصر أيضًا كتّاب ومترجمون مسرحيون برز منهم الكاتب المسـرحي فـرح أنطون الـذي قدّم أول مسـرحية اجتماعية للمسـرح المصري، هي **مصر القديمة ومصر الجديدة**. كما قدم إلى مصر الفنان والممثل جورج أبيض الذي عشـق المسـرح وسـعى للإبداع فيه حتى أرسله خُديَوي مصر في بعثة إلى فرنسا عاد بعدها لينشئ أول فرقة تقدم التراث العالمي في المسـرح، وأصبح جورج أبيض أول ممثل عربي يتلقّى فنون التمثيل وعلى يد فنان فرنسي كبير هو سيلفان.

مرحلة رمادية 1900 ـ 1960

انتشر المسرح في لبنان في بيئة نوادي الهواة والجمعيات الخيرية والمدارس، مثل مدرسة دير الشرفة والمدرسة الوطنية والمدرسة اليهودية، وأصبحت في بعض الأحيان حركة مناسبات اجتماعية، فتقام حفلاتها في حفلات الميلاد. ومرّ المسرح

اللبناني بعدة مراحل هي الاقتباس والنقل على يد مـارون النقاش، ثم الترجمات على يد شـبلي الملّاط وأديب إسـحق وفارس كلاب وليشـع كرم. تلاها مرحلة استلهام الجهود المبذولة لاستخدام المسرح كأداة للنهوض الوطني وتوجيه الناس إلى المثل العليا والبطولات، ثم مرحلة الواقعيــة الاجتماعية ومثّلها أدباء المهجر. لقد قدم الأدب المسـرحي اللبناني في بداية القرن العشـرين سلسلة من الكتّاب، وخاصّة من أدبـاء المهجر برغم أنّهم لم يخوضوا التطبيق المسـرحي، منهم أمين الرّيحاني وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران. ولكن معهم أصبحت الدراما لونًا من ألـوان الأدب، قادرة علـى التعبير عن واقـع المجتمع. وتغيّـرت النظرة إلى المسـرح والعاملين فيه من اعتبار الممثل مهرّجًا والممثلة artiste عاهرةً، والتمثيل ضربًا من العبـث واللهو، بعدمـا نجح الأدبـاء الكبار في وضع المسـرح بمقام الأعمال الانسـانية التي تنظر إلى المجتمع وتتناول قضايا يومية حياتية، لا تزال تقدم حتى يومنا هذا كما في مسرحية **الآباء والبنون** لميخائيل نعيمة[1].

ومن أهم الإنجازات التي تحققت في المسـرح اللبناني والعربي هي حسم الصراع بين العامية والفصحى، فنجح ميخائيل نعيمة من خلال **الآباء والبنون** أن يجعل العامية لغير المتعلمين والفصحى لمن يملكون ناصيتها، وقد حَفزت هذه المسـرحية الكاتب اللبناني فريد مدوّر على أن يقدم مسرحيته **فوق الانتقام** التي قدّمت عام 1931 في بيروت عن شـخصيات شـعبية: موظـف وفلاح وصاحب فندق وشرطي. واستخدمت هذه المسرحية كما مسـرحية **الآباء والبنون** اللهجة العامية في الحوار.

كتب الشـاعر المصري أحمد شـوقي في تلك الفترة عددًا من المسـرحيات العربية الخالدة وبأسلوب شعري استقى التراث التاريخي القديم، واثّرت في كتّاب المسرح اللبناني. فقدّم سعيد عقل مسرحية شعرية بعنوان **بنت يفتاح** 1935 مقتبسًا من راسين، ثم مسـرحيّة ثانية هي **قدموس**. ولكنّ عملي سعيد عقل رغم الاحتفال

(1) المسرح في لبنان، **الحوار المتمدن** ـ العدد: 3483 ـ 11 أيلول 2011، **سلسلة محاضرات في المسرح العربي**، أحمد صقر، كلية الآداب جامعة الإسكندرية.
ميخائيل نعيمة، **الآباء والبنون**، بيروت، مؤسسة نوفل، 2008.

بهما في أوسـاط بيـروت الثقافية، كانا غريبيـن بعيدين عـن المجتمع وهمومه، وسرعان ما طغت الأعمال الأكثر شـعبية من خلال مسرحيات سـعيد تقيّ الدين الذي قدّم مســرحياته التي صوّرت الحيـاة الاجتماعية اللبنانية: **لـولا المحامي، ونخب العدو، وحفنة ريح، والمنبوذ**. وظهرت في تلك الفترة أعمال الكاتب أديب مروّة الذي عالج موضوعات مسرحياته بواقعية تحت اسم **مجموعة مسارح وأبطال** حوادثها في الشارع والمتجر والمصعد والفندق. كما كتب يوسف الحايك مسرحية **عاقبة الظلم**، دراما نثرية أبطالها من الأمراء والأميرات، ومسـرحية **سيعودون**. كما قدّم أسطفان فرحات مسرحية **ديدون** كمأساة شعرية عن تاريخ لبنان القديم.

ولكنَّ هؤلاء الأوائل الذين قدموا إسـهاماتهم من أجل إدخال الفن المسرحي إلى لبنان بعد مارون النقّاش ـ أي منذ أواخر القرن التاسـع عشـر وحتى منتصف الخمسـينيّات ـ كان عيب أعمالهم المسـرحية الصفة الأدبية التي جعلتها صالحة للقراءة في الكتب وليسـت قابلة للتمثيل، وهذه هي الصفة التي يُشـترط وجدُها حتى يكون النص قابلاً للتمسرح.

بعد وفاة مارون النقّـاش عُنِيَ بمسـرحه لفترة أخوه نقـولا، إلا أنّ ابن أخيه خليل، سليم النقّاش هو الذي تابع المشوار المسـرحي، فأسّس فرقة مسرحية في بيروت وذهب بها إلى القاهرة، فكانت أول فرقة مسـرحية تشـهدها مصر. وهناك عمل مع أديب إسـحاق الذي بات مقيمًا في الاسـكندرية، وكان قد ترجم رواية أندروماك لراسـين، فقدّماها على المسـرح ثم انصرفا إلى الصِّحافة وتسلّم الفرقة يوسـف خيّاط. وبات تقليدًا فيما بعد أن يترجم اللبنانيون درر الروائع الأوروبية، ومن ثم يقدمونها تمثيلاً. وقد يقتبسـون مواضيع الروايات والمسرحيات الغربية، ويحوّرونها ويطورونها لتوافـق الأوضاع المحليّة. ولقد ترجم أديب إسـحاق إلى **أندروماك، الباريسـية الحسناء وشـارلمان**، كما ترجم نجيب دحداح **صلاح الدين وغرام وانتقام وشهداء الغرام والفرسـان الثلاثة**. وترجم إلياس فيّاض **ماري تيودور وبين نارين وتبكيت الضمير وبائعة الخبز ومضحك الملك ونابليون وليلة العرس**، وترجم شبلي الملاط **شرف العائلة وألفرد الكبير ملك انكلترا وجاندارك وهرناني**.

ولا شـك أنّ الاقبال على التمثيليات في بيروت والقاهرة كان ممتازًا وخاصة

متى تعلّق الأمر بعمل خيري، حتى أنّ إحداها عرضت في منزل الوجيه سليم زكي كوهين في الأشرفية في بيروت، كسبت 300 ليرة عثملية (أي من الذهب)[1].

وإذ تعمّقت حركة النقل والترجمة الراوئية والمسـرحية في لبنان ومصر وبلاد الشام، وأشبع الكتّاب اللبنانيون والعرب المسـرح الغربي درسًا واستيعابًا، كان لا بدَّ أن تبدأ مرحلة النتاج المحلي الصرف المرتكز علـى التقْنيّات الأوروبية غربية وبِسمات المسرح الغربي. وانتشر تأليف الروايات والمسرحيات والتمثيليات التي اتجهت إلى تصوير الحيـاة الاجتماعية الراهنة حتى بات هـذا الصنف في طليعة الثورة المسـرحية اللبنانية في السـتينيّات. والفترة الانتقالية التي استمرّت طويلاً خدعت النقّاد الذين لم يتوقعوا ثورة 1960 في المسـرح، وظنّوا أنّ رياح المسـرح ركدت بعد هبوب واسـتغربوا هذه الكبوة، بعدما توقّعوا أن يزداد المسرح اندفاعًا ويتجـدّد عزمًـا، وكأنّ الإقبال الأول كان من معجبين بالمسـرح كفـنّ دخيل من أوروبا، ومتعة عابرة ثم خابـت رهجتها. فلم يكونوا «طامحيـن لتحقيق ما أنجزه المسـرح في الغرب، وملّـوا التكرار في مواضيـع البطولة والعظات المكشـوفة والجمل البراقة والسـجع وأزياء الملابس الغربية. وقال البعض الأخر إنّ المسرح اللبناني توقّف حيث انتهى مـارون النقاش وجيله، فقال ميخائيل نعيمة سـاخرًا: «شـعبنا لم يدرك بعد أهمية فـنّ التمثيل في الحيـاة، لأنّه لم يرَ بعد نفسـه على المسرح، واللوم على كتّابنا لا على الشعب»[2].

كما أنّ التقاليد الشـرقية والمحرّمات الدينية عوّقت المسرح فربطته بالفسق والفجور على أسـاس أنّ هذا سـائد في أوروبا. فعيب على المرأة غالبًا الظهور على المسـرح لأنّ التمثيـل اعتبر من المنكـرات وبات لقب آرتسـيت مرادفًا لمومس، وكلمة charmante التي روّجها الفرنسيون في ملاهي القاهرة يحوّر إلى «شـرموطة» وتعني امرأة لعوبًا وأيضًا مومسًـا[3]. وحتى الرجـال تهيّبوا صعود

(1) شاكر الخوري، **مجمع المسرّات**، ص 492، عن جبران مسعود، ص 104 ـ 105.

(2) ميخائيل نعيمة، **الآباء والبنون**، ص 6.

(3) «شرموطة» كلمة عامية تُطلق على أنثى تتغنّج وتتمايل جسديًا بهدف الإثارة، تقابلها في الفصحى كلمة لعوب. ولكنّها أصبحـت تعني «مُومِس» التي تمـارس الدعارة لقاء المال. والكلمة هي اشـتقاق من =

الخشبة والتمثيل لئلا يجرح ذلك سـمعتهم، فقال نقولا فياض الذي كان يعشق المسـرح وكان طبيبًا، في مذكّراته: «ثم فكّرت أنّه لا يليـق بطبيب أن يمثّل على المسرح فتركت التمثيل»[1]. كما أنّ أنطون سعادة شرح سبب تخلّف المسرح في سورية ولبنان أنّ نهوض المسـرح «مرتبط بترقية حياة الشعب، لأنّ تمثيل أدوار الحب والشهامة والبطولة بألوان راقية يحتاج إلى شـعور الممثل بهذه الصفات شـعورًا راقيًا. والذين لم يتعوّدوا هذا الحب غير اتجاهاته «الجسدية» لا يمكنهم أن يمثّلوا حالاته النفسية السامية»[2].

ويقدّم سـعادة أمثلة عما يقصد أنّه شاهد مرّة مسـرحية حيث يقوم الممثل بدور شـاب متنوّر يتعرّف فتاةً لتقـع في حبه، فجاء الدور بعيدًا عن مسـتوى الرقي في الشّعور والتصرّف، والممثل يمثّل دوره بأسلوب خَفِر مدرسي. وفي مسـرحية أخرى يعود الأب الغائب الذي ظنّته ابنته أنّه مات، والمشاهد يتوقّع في هذه الحالة أن يحضن الأب ابنته، ويكون اللقاء بينهما بما يليق بالمشـاعر الأبوية السـامية. ولكن عند اللقاء لم تتحرّك ذراعا الوالد بلهفة وتضمان الفتاة برفق وحنان، لأنّ الأنوثة كانت أقوى تأثيرًا في الرجل من أن يؤدّي دور الأبوة والبنوة الذي يمثّله حتى لو حفظه جيدًا. ولو كان الرجل نشـأ غير نشأته لكان أقرب إلى إجادة تمثيل دوره[3].

وحتى سـعيد عقل الذي اعتاد مدحَ الابداع اللبناني، لم يعطِ المسـرح الذي ظهر قبل 1960 وزنًا، حتّى أنّه قلّل كثيرًا من قيمة مـارون النقّاش، واعتبر ما قدّمه «مجرّد «تمثيليات»». حيث قال لهنري زغيب: «مـارون النقاش بدأ أعماله التمثيلية في بيروت وهي ضعيفة ولا قيمة لها»[4].

= charmante، وتعني جذابة وترجع لأيام الحملة الفرنسـية، إذ كان يطلقها الجنـود على المرأة الجميلة التي تضحك معهم وتغازلهم وقد تسـتجيب لطلباتهم الجنسية. فيسـمعها عامة الناس من فم الجنود، ويستخدمونها كشتيمة على أي امرأة.

(1) نقولا فيّاض، **ذكريات أدبية**، ص 63، في جبران مسعود، ص 106.

(2) أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، بيروت، مؤسسة سعادة، 2013، ص 42.

(3) نفس المصدر، ص 42.

(4) هنري زغيب، **سعيد عقل ان حكى**، بيروت، دار الفارابي ودار درغام، 2015، ص 49.

المسرح اللبناني الحديث

المسرح في لبنان القائم على أسس درامية صحيحة لم يبدأ إلا في عام 1960، عندما أنشأ منير أبو دبس المسرح الوطني اللبناني، بدعم من لجنة مهرجانات بعلبك. لقد قام جيل المسرحيين في الستينيّات بثورة في الحركة المسرحية اللبنانية، مستقدمًا تِقنيّات الغرب ونصوصه اللامعة، ومستخدمًا المسرح كأداة تنويرية حداثوية. وبرزت أسماء من درسوا في الخارج، ومنهم منير أبو دبس الذي تخرَّج من مدرسة جروتوفسكي وأنطوان ملتقى الذي كوّن موهبته المسرحية في البرازيل وكوبا ورومانيا والصين.

وفي أعقاب تأسيس مسرح أبو دبس برزت عدة فرق مسرحية، واستفادت من الخرّيجين العائدين من أوروبا، الذين ساهموا في تشكيل هذه الفرق وتكوينها ومنها:

فرقة المسرح المعاصر

أسّسها عام 1960 منير أبو دبس، أبو المسرح اللبناني الحقيقي، وتحوّل اسمها إلى «مدرسة بيروت للمسرح المعاصر» عام 1970.

شارك أبو دبس في نشاطات مدرسة باريس المسرحية، ثم أنفق جهدًا ووقتًا كبيرين لتقديم إعداداته المسرحية، وقدّم **أوديب ملكًا** لسوفوكليس، **وماكبث وهاملت** لشكسبير، **والذباب** لسارتر، **والملك يموت** ليوجين أيونسكو، **ودكتور فاوست** ليوهان غوتيه، **ومون دانتسون** لجورج بوشتير، **والاستثناء والقاعدة** لبريخت. وفي عام 1970 قدّم أعمالاً مستوحاة من مدرسة متريك جروتوفسكي في المسرح وفيها نفحات شاعرية مثل: **الطوفان**، **وجِبران الشاهد** عن كتاب **النبي** لجبران، ومسرحية **يسوع**.

يقول أبو دبس: «كنت أعمل في باريس مع التيلفزيون الفرنسي، حين التقيت يومًا رينيه أوري، أحد مؤسسي تيلفزيون لبنان، فطلب مني أن أجيء إلى لبنان ثلاثة أشهر، في مهمة تِقنيّة تساعد على ايجاد مصوّرين ومخرجين للتيلفزيون اللبناني الجديد. وجئتُ إلى لبنان وتعرّفت أنطوان ولطيفة ملتقى وناظم جبران وعارف الريّس، وأخذنا نعرض كل أسبوع عملاً مسرحيًا مباشرًا في التيلفزيون،

ولم يكن تسجيل الفيديو معروفًا بعد. من تلك الأعمال مسرحية **ماكبث** لشكسبير، كانت لها أصداء في الوسط الفني والصّحافي. وبعد أسابيع من عودتي إلى باريس، اتصل بي عاصي الرحباني وبعض الأعضاء في لجنة مهرجانات بعلبك، طالبين مني العودة إلى لبنان مستشارًا لهذه اللجنة التي تحضّر المهرجانات السنوية. وجئت في زيارة استطلاعية إلى لبنان، فالتقيت رئيسة اللجنة سلوى السعيد، وسألتني عن طبيعة عملي في باريس. وأجبتها أنّي أعمل هناك في المسرح وفي التيلفزيون. وأردفت: «ما الذي تطلبه كي تبقى في لبنان»؟ فأجبتها: «أريد أن أفتح مدرسة للمسرح». ووافقت اللجنة واتفقت معها أن تعطيني مكانًا للتمرين وميزانيةً أتصرف بها. ورجَعت إلى بيروت فتمكّنت خلال شهرين من تأسيس مدرسة المسرح الحديث. ومن أوائل الزملاء الذين التحقوا أنطوان كرباج وأسعد خير الله وأنطوان ولطيفة ملتقى وميشال نبعة وناظم جبران ونبيه أبو الحسن وريمون جبارة وجوزف بو نصار وليلى ضو زوجة أنسي الحاج لاحقًا ومنير سمعان وأحمد بدير ورمزي داغر ومنير معاصري وصبحي أيوب ورضى خوري وآخرون».

«كانت لنا في المدرسة عدّة أهداف منها تكوين الممثل والفرقة، وإطلاع الجمهور اللبناني على مقاييس مسرحية جديدة، أبرزها اختيار النصوص واختيار الأماكن. أما النصوص فكانت دائمًا من تلك العلامات الفارقة في تاريخ المسرح العالمي: المسرح اليوناني، المسرح الايليزابيتي الشكسبيري، المسرح الرومنطيقي، ثم المسرح الحديث. وهكذا قدّمنا في تلك المطالع مسرحية لسوفوكليس ومسرحيتين من شكسبير، ومسرحية **فاوست** ليوهان غوتيه ومسرحية لإيونسكو وأخرى لدورنمات، وسواها. أما الأماكن فاخترناها في مواقع أثرية كنّا أول من قدم عليها أعمالاً مسرحية مثل قلعة جبيل وقلعة صيدا وقلعة طرابلس ودير القمر ودير القلعة في بيت مري. وكان في نيّتنا أن نحيي كل سنة عيدًا للمسرح في هذه الأماكن، طَوال آب أو أيلول من كل صيف، فيقبل الناس على هذه الأماكن يشاهدون نصًا أساسيًا من نصوص المسرح العالمي».

«وكانت الفكرة أنّ كل الفكر والفن يخصّ كل سكان الأرض. فليس للثقافة حدود جِغرافيّة ولا يحقّ لأحد أن يحرم أحدًا من نَهل الثقافة. فمن الضروري أن

يعرف الانسان ما مرَّ قبله من روائع الأعمال. وكان لنا هدف رئيس آخر: أن يصبح في لبنان والمنطقة تأليف نصوص مسرحية فلا يقتصر عملنا على ترجمة النصوص العالمية ترجم بعضها لنا أدونيس، وبعضها الآخر أنسي الحاج. لذا أجرينا مع لجنة مهرجانات بعلبك مسابقةً ذات جائزة لأفضل نص مسرحيّ كي نقدّمه. وهكذا كان. فاز بالجائزة أنطوان معلوف على مسرحيته **الازميل** فقدمناها على خشبة الوست هول في الجامعة الأميركية، ثم في مهرجانات بعلبك. وكنا نود أن تتواصل هذه المسابقة سنويًا كي نربح نصوصًا لبنانية، لكن المسابقة توقفت في ما بعد. مع الأسف ليس عندنا في لبنان مَساعٍ لمواصلة حمل الشعلة عندما تشتعل الشعلة، فتتوقف المشاريع عند غياب منشئيها. أخذ عليَّ بعض النقاد لجوئي إلى استعمال القناع. والحال أنني أستعمله لأبعد الممثل عن تعبيره الذاتي فيصبح تعبيره غيريًّا يتناول المخيّلة العامّة. وظاهرة القناع معروفة منذ اليونان في المسرح الإغريقي حيث البطل خاسر دائمًا حين يصطدم بالقدر. لذا أعتمد القناع كي أفصل ذات الممثل عن صدمة القدر»[1].

ومن نجوم المسرح اللبناني منذ الستينيّات كان أنطوان كرباج. فقد كان كرباج يدرس التاريخ في معهد الآداب الشرقية في الجامعة اليسوعية ويهوى المسرح. فالتقى صديقًا عائدًا من باريس نصحه أنّه لا يكفي أن يحبَّ المرء المسرح ليعتلي خشبته ويسرح فوقها. «المسرح علم وسأعرِّفك مخرجًا جاء من باريس حديثًا، وأسّس معهدًا للتمثيل في بيروت»، قال صديقه.

ويقول كرباج: «وهكذا كان فتعرّفت أستاذَنا منير أبو دبس سنة 1961. ويومًا وصلت دعوة من المغرب لتقديم مسرحية **أوديب ملكًا** هناك، وكان دوري فيها أن أمثل دور الرجل الكورنثي. وبعد عودتنا كان منير يتهيأ لتأسيس مِهرجان جبيل المسرحي بمسرحية **ماكبث** لشكسبير، من ترجمة أنطوان ملتقى الذي كثيرًا ما كان على المسرح يعلّمنا طريقة تمثيل أعمال شكسبير. وعند توزيع الأدوار أسند إليّ منير دور ماكبث، ففاجأني الأمر لأنّ أنطوان ترجم النص، وكان يرغب في تمثيل دور ماكبث. وأصرّ منير على الأمر، فغادر أنطوان ولطيفة المدرسة غضبًا، والتحق

(1) «المسرح الحديث في لبنان ودوره في نهضة الستينيات» هنري زغيب، موقع *One Art Articles*.

بهما ريمون جبارة. على أنّ تلك الفرقة أكملت وكانت علامةً مميزةً في المسرح اللبناني. وأسّس أنطوان ملتقى حلْقة المسرح اللبناني ثم قام ريمون جبارة وبرج فازليان وجلال خوري وأندريه جدعون بتأسيس فرقة المسرح الحر، ولاحقًا أسّس روجيه عساف ونضال الأشقر محترف بيروت للمسرح. وهكذا أصبحت في بيروت عدّة فرق مسرحية تتنافس وتتفاعل، فخلقت الحركة المسرحية اللبنانية في الستينيّات حتى منتصف السبعينيّات حين وقعت الحرب فانهار كل ذلك النشاط المسرحي».

عندما خرج أنطوان ملتقى من الفرقة أخذ ترجمته لماكبث، فأصبح منير أبو دبس بدون نص. واقترحت عليه أن أترجم **ماكبث**. وقدّمنا المسرحية في جبيل، فيما قدّمها أنطوان ملتقى بترجمته في راشانا بدعوة من الأخوة بصبوص. وصدرت الصحف في ذلك الصيف (1961) تقارن بين **ماكبث** منير أبو دبس و**ماكبث** أنطوان ملتقى. وسنة 1963 أراد منير أن يقدم مسرحية **الذباب** لجان بول سارتر. وترجمتها وقدّمناها كما قدمها أنطوان ملتقى بترجمته في رشانا، وعادت الصّحافة تقارن من جديد، فكانت تلك المقارنات سببًا مهمًا للتفاعل، أسهم في تفعيل نهضة الحركة المسرحية في الستينيّات. بعد ذلك كرت السبحة، فترجمت **أنتيغون** لجان أنوي، ثم **قصة القصر** لفرانز كافكا. في مدرسة المسرح الحديث تلقينا تربية مسرحية صحيحة.

سنة 1967، وقعت حرب حَزيران فكان تاريخًا فاصلاً في عالمنا المسرحي. أحسسنا بالأرض تزلزل من تحت أقدامنا فجئنا إلى منير نقول له: «لا يمكننا أن نكمل بالأعمال المترجمة عن المسرح العالمي، ولا الاستمرار بتمثيل نصوص في الفصحى التي هي أنيقة، لكننا نريد أن نمثِّل بلغة الناس». رد الأستاذ منير أنّ اللغة المحكية ليست مشذّبة ولا تصلح للمسرح. أجبنا: «علينا نحن أن نشذبها كي تصبح صالحةً للمسرح ونمثلها». ولم يقتنع فتركنا الفرقة، أنا وميشال نبعة. وكان أول ما قدمناه معًا **الدكتاتور** لعصام محفوظ، فلاقت رواجًا كبيرًا. وسنة 1968 حضرني عاصي الرحباني في مسرحية **الملك يموت** لإيونسكو، فدعاني إلى سهرة في بيته مع منير أبو دبس والنحات ميشال بصبوص. وسألني عاصي: «من أين أنت؟» فقلت له: «من ضيعة صغيرة في سفح صِنّين تدعى زبوغا»، فأجابني عاصي:

«اذاً أنت ابن ضيعة ومجذّر في الأرض وتتعاطى القـرّادي. تعال معنا لأننا نبحث عن واحد متلك». وهكذا بدأت مسيرتي مع المسرح الرحباني.

فرقة محترف بيروت للمسرح

أسّسها عام 1968 روجيه عساف العائد من ستراسبورج، ونضال الأشقر العائدة من لندن. وقدّما أعمالاً مسرحية اعتبرت نواة المسرح السياسي في لبنان. وأهم أعمال المحترف المسرحية **المفتش** عن مسرحية **المفتش العام** لجوجول و**عدد خاص** سلسلة اسكتشات منوعة، و**ماجدليون** و**كارت بلانش** و**إضراب الحرامية** و**مرجانة وياقوت** و**التفاحة** و**أزر**. وقُدّمت هذه الأعمال بأسلوب ارتجال جماعي.

فرقة المسرح الاختباري

أسّسها أنطوان ولطيفة ملتقى وقدّمت أعمالها على خشبة مسرح يتّسع لستين متفرجا، وقدمت هذه الفرقة عروضها عن أعمال مسرحيين عالميين منها **يوم مشهود في حياة العالم الكبير يو** عن الصينية، و**عشرة عبيد صغار** عن رواية بوليسية لأجاثا كريستي، و**وصية كلب** مقتبسة من الكاتب البرازيلي سوزونا، و**أنا ناخب** عن مسرحية الكاتب الروماني كاراجالي، و**الخطاب المفقود** ثم **كاليجولا** لألبير كامو.

ولقد سألنا الكاتب المسرحي فارس يواكيم عن سبب تركيز المسرحيين في لبنان في إعداد المسرحيات واقتباسها بدلاً من تأليفها، وخاصة أنّ معظم الأعمال التي قُدّمت في الستينيّات وأوائل السبعينيّات كانت مترجمة ومقتبسة من أعمال أوروبية.

فأجاب يواكيم إنّه كتب مسرحيتين لشوشو من تأليفه، **فوق وتحت** و**خيمة كراكوز**، والباقي كان أعمالاً مقتبسة ومعدّة: «إذ إنّ تاريخ المسرح اللبناني المحترف قصير، وبسبب حداثة التجربة تأخّر ظهور المؤلف المسرحي، لأنّ التأليف تطوّر مع الإخراج والعروض. لقد عرف المسرح اللبناني مؤلفين مثل أنطوان معلوف وعصام محفوظ وأسامة العارف. من جهتي كنت أتعامل مع مسرح كوميدي شعبي ويومي، وهذا يعني أنّه كان يجب تأمين حدّ أدنى من الفكاهة،

وكتابة نص يصلح أن يكون شوشو بطله، وأن تلائم أدواره شخصيات الممثلات والممثلين في الفرقة الثابتة. فكان الاقتباس سيد الموقف. وعلى كل حال فالمسارح العربية الكوميدية عاشت على الاقتباس، وكل مسرحيات نجيب الريحاني باستثناء **حكاية كل يوم** كانت مقتبسة. وأنا انتقلت من الاقتباس إلى الإعداد، وفي بعض المسرحيات تجاوزتُ الاقتباس إلى الاستعانة بفكرة أقوم بإعادة كتابتها وتطويرها، ومنها مسرحيات **جوه وبرّه** و**الدنيا دولاب** و**آخ يا بلدنا**».

المسرح الوطني «شوشو»

أسس المسرح الوطني ومثّل فيه حسن علاء الدين المعروف باسمه الفني «شوشو». ولقد بدأ شوشو بمسرحيات جادة إلا أنّ النفقات منعت الاستمرار، فتحوّل من مسرح البوليفار إلى المسرح التجاريّ.

ويقول المسرحي فارس يواكيم في لقاءٍ مع المؤلف في برلين: «حسن علاء الدين كان شخصية مسرحية فذّة احتلّت قلوب الناس وعقولهم وملأ الأجواء ضحكًا ونقدًا سياسيًّا واجتماعيًّا في الستينيّات ومطلع السبعينيّات، وأصبحت انتقاداته نكاتًا يردّدها الناس. ومثل شارلي شابلن، كان مدرسة في التمثيل لا تتكرّر، قدّم شخصية هزلية نقدية وتمكّن بما له من سيطرة وحضور على المسرح من توظيف كل إمكاناته للوصول إلى غرضه. وتميّز شوشو بقدرته على السيطرة على توقيت الضحك، متى يطلقه، ومتى يوقفه، وكم يسمح بتمدّده، فيمنع أن تتحوّل فقراته إلى حالة ملل. وكان يقضّ مضاجع الفاسدين ولم يترك زاوية إلا ونبشها من خلال مراقبة أفعال السياسيين وأقوالهم ووعودهم المزيّفة، وقدّمها نكتة سريعة وظريفة للمواطن الذي تفاعل معها. حتى أنّه عندما توفي في 2 تشرين الثاني 1975 شيّعته جموع غفيرة من اللبنانيين إلى مثواه الأخير، وهي تردد مطلع أغنياته «آخ يا بلدنا» و«شحادين يا بلدنا».

ويضيف يواكيم: «شقّ حسن علاء الدين طريقه بمشقّة، من فكاهي يقدّم نمرة استعراضية stand up comic في ملاهي الزيتونة في مطلع الستينيّات، إلى ميكروفون الإذاعة وكاميرات التيلفزيون، قبل أن يستقر بالمسرح الذي أسّسه، مسرحًا شعبيًّا

دائمًا وخاصًا به في ساحة البرج. وكانت كل مسرحية من مسرحياته تعرض لشهورٍ متعدِّدة أمام إقبال شعبي كبير».

«المسرحي محمد شامل هو الذي اكتشف حسن علاء الدين وأعطاه لقب شوشو واشتغل معه طويلاً في الإذاعة والتيلفزيون. ولكن بعد تزوُّج شوشو ابنةَ محمد شامل، ساءت علاقاتهما المهنية، فقرّر شوشو أن يؤسّس مسرحًا خاصًا مع نزار ميقاتي الذي شاركه وأعدّ نصوص المسرحيات وأخرجها. ولقد افتتح المسرح الوطني في 11 تشرين الثاني 1965 بمسرحية **شوشو بك في صوفر** وسط استقبال شعبي كبير. وكان العرض الأول جميلاً ومتقنًا، والمسرحية كوميدية من اللون الذي اشتهر به الكاتب الفرنسي لابيش[1]، انتقدت السلوك الاجتماعي بقالَب يَنشد الإضحاك، فقد كانت مسرحية كوميدية صرفًا. اقتبس نزار ميقاتي العمل عن لابيش (**رحلة السيد بريشون**) وأخرجها، كما أخرج كل المسرحيات التي قدّمها المسرح الوطني حتى 1970، وعددها 12 مسرحية ككاتب ومخرج. فأعدّ مسرحيات **البخيل** و**مريض الوهم** لموليير، واقتبس **توباز** لمارسيل بانيول، ومسرحية للكاتب الفرنسي جورج فيدو. وباقي الاقتباسات كانت من لابيش».

إنضمّ فارس يواكيم إلى مسرح شوشو عام 1971، وحدّث المؤلّف عن تطوّر تجربته من اقتباس نصوص من مسرح «البوليفار» الفرنسي والإنكليزي، وهي مسرحيات كوميدية مضحكة دون مضمون اجتماعي أو سياسي، وصولاً إلى مسرح شعبي يعبّر عن سخط الناس ضد الحكّام ويدافع عن الشعب ويعرِض قضاياه ويلتزمها. «وهذه الخاصة ميّزت شوشو ومسرحه، ولم يسبقه في لبنان فرقة ثابتة تقدّم عروضها يوميًا في المسرح عينه ولعدّة شهور وسنين، ولم تتكرّر التجربة بعده. لأنّه كان مسرحًا كوميديًا أدخل البهجة في قلوب المشاهدين، وتحوّل إلى منبر للرأي العام والمطالب الشعبية». حتى بلغ ما كتب فارس يواكيم 12 مسرحية لشوشو (ولم تعرض الأخيرة **زوجة الفرّان** بسبب وفاة شوشو).

(1) يوجين لابيش Eugène Marin Labiche كاتب مسرحي كوميدي فرنسي غزير الانتاج (1815 ـ 1888)، من أعماله الكثيرة الاقتباس *Le voyage de Monsieur Perrichon*.

ويرى يواكيم أنّه من «الطبيعي أن يقتصر مسرح شوشو على اللون الكوميدي، فهو مسرح قطاع خاص لم يتلقّ أي دعم من الدولة وعاش من إيراد شُبّاك التذاكر. وكان المسرح لدى تأسيسه يُعرف باسم المسرح الوطني على غرار المسرح الوطني الشعبي الشهير في باريس. ثم تغيّر في ذهن الناس سنة 1972 إلى «مسرح شوشو». وكتبت الأديبة غادة السمان مرّة أنها قالت لسائق التاكسي: «خذني إلى المسرح الوطني» فلم يعرف أين يقع. لكن ما إن قالت «مسرح شوشو» حتى أوصلها إلى بابه. شوشو كان النجم الشعبي واسمه كان كفيلاً بتأمين الجمهور لمدة شهرين أيًّا كان مستوى المسرحية. وفي مصر كان هناك مسرح وطني، ولكن عرفه الناس باسم «مسرح الريحاني» على اسم النجم الكبير نجيب الريحاني».

ويتابع يواكيم: «كان مسرح شوشو مسرح النجم الأوحد، لكنه كان محاطًا بكوكبة من الممثلات والممثلين الموهوبين. وكلهم أصبحوا نجوم المسرح والمسلسلات التيلفزيونية. وكان شوشو يستضيف نجومًا ضيوفًا من خارج الفرقة، مثل بديعة مصابني في مسرحية **كافيار وعدس**، والنجمة المصرية هالة فاخر في **جوّه وبرّه وفوق وتحت**، والممثل اللبناني نبيه أبو الحسن في **اللعب على الحبلين**، والمطرب عصام رجي في **وصلت للتسعة وتسعين**، والنجمة المصرية نيللي ومعها الكوميدي المعروف حسن مصطفى في **الدنيا دولاب**، ومحمود المليجي نجم السينما المصرية في المسلسل التيلفزيوني **المشوار الطويل**».

ورغم شهرة شوشو في التيلفزيون إلا أنّه كان أكثر شعبية في المسرح المباشر لأنّه «كان ممثلاً مسرحيًا بامتياز، يتألق ويجود بحضور الجمهور، أما في التيلفزيون فلا وجود للجمهور الحي. لقد كتبتُ له مسلسل **المشوار الطويل**، ومسلسل **مسرح شوشو**. ولقد نجح شوشو في المسلسل الأول أكثر من الثاني، لأنه أدّى في **المشوار الطويل** دورًا دراميًا. وما ينطبق على التيلفزيون ينطبق على السينما أيضًا»[1].

يقول يواكيم: إنّ «شوشو اشتغل في السينما شأنه شأن كل نجوم المسرح مثل نجيب الريحاني وإسماعيل يس وعادل إمام ودريد لحام وسواهم. ولقد لجأ إلى

(1) اقتبس فارس يواكيم مسلسل **المشوار الطويل** من ثلاثية مارسيل بانيول (**سيزار ـ فاني ـ ماريوس**) وخاصة بعد نجاح فيلم Fanny لموريس شيفالييه وشارل بوييه.

الأفلام السينمائية أملاً أن يحقّق إيرادًا ماليًا يسدَ به ديونه، ولكنّ الحظ لم يحالفه في السينما اللبنانية، علمًا بأنه لمع في الأفلام المصرية مثل فيلم **فندق السعادة**، وفيلم **سيدتي الجميلة** الذي كان من إنتاجه. ومن سوء حظ شوشو أنّ فيلم **سيدتي الجميلة** حقّق إيرادات، ولكن بعد وفاته. ورغم أنّ مسرح شوشو كان يغصّ بالمشاهدين كل ليلة، بقي شوشو مديونًا لأنّه عندما أسّس المسرح الوطني لم يكن يملِك المال، فاستدان من المرابين. وكان المسكين مضطرًا إلى أن يدفع فوائد تبلغ 60 بالمئة سنويًا، فذهب معظم إيراده للمرابين وبقي مديونًا ناهيك بالمصروفات الضرورية للانتاج المسرحي، من رواتب الممثلين وكُلفة الديكور والملابس. وأسّس شوشو أيضًا مسرحًا للاطفال وقام ببطولة مسرحياته، فكان أول مسرح أطفال في لبنان تجربة رائدة، للأسف يجهلها مؤرخو المسرح. وكان يقدّم العروض للأطفال بظرف وبالمتعة نفسها التي قدم بها مسرحيات الكبار».

بعد نزار ميقاتي تعاون شوشو مع ريمون جبارة وبرج فازليان في مسرحية **اللعب على الحبلين**. وظلّ برج فازليان مخرجًا لمسرحيات شوشو، فقدّم 5 مسرحيات ناجحة، منها مسرحية **كافيار وعدس** من إعداد وجيه رضوان. وعن تجربة يواكيم مع شوشو، كانت بدايتها كتابة مسرحية **فِرقِت نمره**، وآخرها **زوجة الفران** عام 1975 حيث تدرّب شوشو مع يعقوب شدراوي والفرقة، إلا أنّه رحل قبل العرض الأول. وفي مجال الإخراج تعاون شوشو أيضًا مع محمد كريم وروجيه عساف ومحمد سلمان والسيّد بدير ونقولا أبو سمح. لكن المسرحية الأشهر كانت **آخ يا بلدنا**، إخراج روجيه عساف ونص واكيم فكانت ذروة نجاح مسرح شوشو. وكانت الأغنية التي كتبها ميشال طعمة ولحنها إلياس الرحباني جميلة ومعبرة: «شحادين يا بلدنا» وما زال الناس يرددونها إلى الآن». والخوف من تأثير شوشو وفنه في الجمهور، دفع بالسلطات إلى مكافحته، ومنها مصادرة أغانيه التي لا تزال حية يرددها الناس حتى اليوم. وقيل إنّ شوشو اعتقل بسبب الأغنية «شحادين يا بلدنا»، ولكنّه استجوب فقط وأمر القاضي بمصادرة أساطين الأغنية، وسمح بعرضها على المسرح فقط. وفي المسرحية التالية **خيمة كراكوز** صودرت الأغنية، كما مُنع عرضها على الخشبة».

ومن الإعداد إلى التأليف استمرّ مسرح شوشو عشر سنوات من النجاح الباهر، وكان شوشو في السادسة والثلاثين من عمره عندما توفّي. ويتساءل فارس يواكيم: «كيف كان من الممكن أن يصبح مسرحه لو قُدّر له أن يعيش عمرًا أطول؟ لقد هدّدت الحرب مسرحه الذي احترق أيضًا بفعل القصف ودمرته الحرب المجنونة. مات شوشو مع مسرحه الذي أحبَّه، لكنه بقي أسطورة في تاريخ المسرح اللبناني».

الفرقة الشعبية اللبنانية «الرحابنة»

وهذه الفرقة عُرفت خاصة باسم فرقة الأخوين رحباني وقدّمت أعمالاً مسرحية موسيقية الأوبريت إلى جانب المسرحيات الإذاعية والمهرجانات والبرامج التيلفزيونية والإذاعية. ومن أهم أعمال هذه الفرقة مسرحيات **المحطة**، **يعيش! يعيش!**، **ناس من ورق**، **بيّاع الخواتم**، **جسر القمر**، **الشخص** (أخرجها جلال الشرقاوي) وغيرها. ولقد خصّصنا لهذه الفرقة معالجة مستفيضة في الفصل الثامن.

خلاصة

لم يعرف لبنان مسرحًا محترفًا خاصًا به قبل الستينيّات من القرن العشرين، حيث طغت التمثيليّات والمحاولات في العقود السابقة. وكان مارون النقّاش رائدًا في الخمسينيّات من القرن التاسع عشر في تقديم الجمهور إلى فكرة المسرح كما اقتبسها من جولاته الأوروبية، ولكن هذا لم يؤسّس عليه لغياب البيئة الاجتماعية والثقافية والتمويلية، لفنّ كهذا يتطلّب الكثير من الجهد والتحصيل العلمي والأدبي. ثم بدأت مرحلة المسرح الحديث في الستينيّات مع يوسف أبو دبس وفرقة المسرح المعاصر، وأصبح للبنان خلال عدّة سنوات فرق تقدّم عددًا من المسرحيات في بيروت في وقت واحد. ولقد جرى تحوّل في المسرح اللبناني بعد هزيمة 1967، حيث بات أكثر مباشرة في السياسة والنقد الاجتماعي، ويبني نصّه ليس فقط على الترجمة والاقتباس بل على تطويره إلى الواقع المحلي وحتى إلى إعداد نصوص محليّة وتأليفها.

في الفصل التالي نعالج المسرح الملتزم، كما برز في السبعينيّات وطغى إلى اليوم.

الفصل الحادي عشر

المسرح 2

نعالج في هذا الفصل المسرح اللبناني الملتزم، الذي بدأت ارهاصاته بعد حرب 1967، وبعضًا من مضمون مسرح حسن علاء الدين، وريمون جبارة، والرحابنة. أما في السبعينيّات وما تلاها فنجد مسرحًا ملتزمًا بصرامة لأفكار ومواقف سياسية، خرج من التجربة الرحبانية مع زياد الرحباني وتمخّض عن مسرح الحكواتي والشانسونيه والاسكتشات واخترق الاذاعة والتيلفزيون، حتى طغى على كل ما عداه في أعمال رفيق علي أحمد مثلاً.

مسرح زياد الرحباني

بدأ زياد المساهمة في الأعمال الرحبانية، بعدما أصيب والده عاصي بذبحة قلبية عام 1972. ولكن ما بدا للرأي العام أنّ زياد هو ابن أبيه وحامل مشعله، كان زياد يتحوّل إلى مشروع منفصل سيقلب الطاولة على مشروع الأخوين رحباني، ويتعاطى بحساسية أكبر مع الواقع اللبناني المتفجّر. ولكن زياد الموسيقي بقي مخلصًا للمدرسة الرحبانية. فمعظم أعماله المسرحية تُعتبر مسرحًا غنائيًا، تضمّنت مجموعة من الأغنيات، ولكن بدون حوار غنائي كما هي عادة الأخوين رحباني: من **سهرية** (1973) إلى **نزل السرور** (1974) و**بالنسبة لبكرا شو** (1978) و**فيلم أميركي طويل** (1980) و**شي فاشل** (1983). وتوقّف زياد عن المسرح لمدّة عشر سنوات ثم عاد في 1993 و1994 بثلاثة أعمال متتالية: **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** و**لولا فسحة الأمل** و**الفصل الآخر**.

وبعكس ذويه، لم يعرِض زياد أيَّ مسرحية خارج لبنان، بل عرضها جميعًا في بيروت. وفيما عكَسَ الأخوان رحباني في أعمالهما لبنان كمشروع وطن يحتاج إلى هُويّة موحّدة وثقافة جامعة، فكّك زياد هذا اللبنان مستعيدًا في مسرحياته تنوعّ البلاد الديموغرافي وتعدّدها الطائفي ومصائبها الاجتماعية.

عدا عن شغله في الموسيقى مع ذويه، كان زياد يخطو في أوائل السبعينيّات ليبني المسرح الغنائي الواقعي ويقدّم أعمالاً ملاصقة للمجتمع كما هو، وليس كما أراده أن يكون المسرح الرحباني في الخمسينيّات والستينيّات. ولقد أثبتت موهبة زياد باكرًا أنّ المشروع الرحباني لم يقتصر على عاصي ومنصور وفيروز. فهذا الجانب من العائلة تابع نشاطه بعد حرب 1967، حتى انتكست صحة عاصي عام 1972. وخرجَ بعض الأعمال في السبعينيّات إلى أن توفّي عاصي، فاستمرّ منصور بتقديم الأعمال بمساعدة أبنائه في الثمانينيّات وانضمّت فيروز إلى زياد.

من **سهرية** إلى **شي فاشل**، عَمِلَ زياد على تأسيس مسرح مناهض لمسرح الأخوين رحباني وفيروز. فانتقد التراث والفولكلور، وهدم مفردات وصيغ الرحابنة والصرح العاطفي الذي بَنَوه، حول لبنان اسطوري، اعتبر أنّه لا يَمُتّ إلى الواقع بصلة.

بدأ زياد عرض مسرحياته قبل الحرب، واستمرّ حتى 1983 ينتقد ويفكّك العقيدة الرحبانية بأنّ هذين اللبنانيَّين، الضيعة والمدينة، هما في الواقع بلد واحد، حقيقي ومخيف، أهله مصابون بانفصام شخصية حوّلهم إلى عدّة شخصيات (**فيلم أميركي طويل**). في مسرحيات زياد نعرف أنّ «الانسان اللبناني» هو وهم. وأنّ في لبنان مسلمين ومسيحيين وقرى متقاتلة (**شي فاشل**) ووحش الرأسمال المفترس (**نزل السرور**)، وتجارة وعرض وطلب بين تجار البلد والعرب والأجانب (**بالنسبة لبكرا شو**). وفي مسرح زياد نعلم أنّ العصر الذهبي الذي سبق حرب 1975 كان الخدعة الوطنية الكبرى، فلا معجزة ولا إنجازات.

تجلّت مواهب زياد الفطرية في أنّه ليس خرّيج مسرح، بل قرأ بعض الأعمال لبرتولت بريخت وموليير مثلاً، وكُتُبًا قليلة عن المسرح. وعدا ذلك فهو يتبع سليقته وما تعلّمه من مسرح ذويه. ومسرح زياد ليس استعراضيًا بل سَمْعيّ، فالمرء لا يخسر كثيرًا من المضمون إذا ما سمع مسرحيات زياد على الراديو أو من سي دي، في حين أنّه يخسر كثيرًا إذا لم يشاهد مسرحيات فيروز واكتفى بالاستماع.

وفي حين ركّز الأخوان رحباني في أعمالهما في الموسيقى والأغنية والحوار المغنّى، كان النص والرسالة لدى زياد هما الأهمّ، وكانت الأغنيات تتضاءل باستمرار من 21 أغنية في **سهريّة** إلى 7 أغانٍ في **نزل السرور**، فثلاث أغانٍ في **بالنسبة لبكرا شو**، إلى عدد ضئيل مماثل في **فيلم أميركي طويل**، ثم لا أغنيات في

شي فاشل. فكان زياد يفصُل تدريجيًا بين عمله كموسيقي وأعماله المسرحية التي انتمت إلى كوميديا النقد الاجتماعي. كانت مسألة فصل زياد بين عمله المسرحي وعمله الموسيقي قد أصبحت حقيقة منذ الثمانينيّات، حيث انطلق تعاونه مع فيروز (**وحدن، معرفتي فيك**)، ثم أصدر ألبوماته الغنائية أو الموسيقية الخاصة، وأحيانًا مع أصوات آخرين أو بصوته هو، مثلاً على ألبوم **أنا مش كافر** عام 1986.

مسرحية سهريّة

بدأ زياد عمله الخاص صيف 1973 في مسرحية أعدّها كنشاطٍ محلّي لفرقة بقنايا المجاورة لانطلياس، وهو يبلغ من العمر 17 عامًا. فأخرج المسرحية ووضع موسيقاها، وكانت النتيجة مسرحية **سهرية** وصفها زياد بأنّها كانت مجموعة أغنيات تربطها حَبكة خفيفة. ورغم أنّ كثيرين رأوْا في **سهرية** استمرارًا لمدرسة الأهل، فإنّ ملامح العصيان بدت باكرًا، ذلك أنّ أحداث **سهرية** تدور في مقهى يشبه ما سمعه زياد عن جدّه حنّا والد عاصي ومنصور.

في مسرحية **سهرية** يملِك المقهى «المعلّم نخلة التنين» الذي يُطرب الزُّبُنَ بمواوليه وموشّحاته. وذا يوم رغب المعلّم نخلة أن يثبت أنّه المطرب الأفضل في القرية، فدعا أصحاب المواهب إلى المقهى لتجريب أصواتهم ومَن يفوز منهم يصبح هو مطرب المقهى. وبعد سماع عدد منهم في مواقف كوميدية، يتميّز أحدهم (مروان محفوظ) ويتفوّق على المعلّم نخلة. ويرفض نخلة الاعتراف بهذا الشاب الموهوب ويتّصل بـ«بيت الحزب»، فيحضر مجموعة من عناصر الحزب إلى المقهى، ولكن يحضر أيضًا شبّان يؤيدون المطرب الشاب. وتجري معركة بالأيدي تنتهي بتكسير أثاثه وهدم سقفه المصنوع من القشّ. ويستمر الصراع حتى يرضى نخلة ـ بعد تدخّل ابنته (جورجيت صايغ) التي تحبّ هذا المغنّي الشاب ـ أن يعترف بأنّ الشاب الجديد أفضل منه، فيعود الشاب إلى المقهى ويغنّي وارثًا موقع نخلة كمطرب القرية الأول ويتزوج ابنة نخلة.

شاهد خالد العيتاني، صاحب قصر البيكاديلي، هذا العمل المحلي في بقنايا، واقترح على الرحابنة عرضها في بيروت. وكان أن عُرضت **سهرية** أمام جمهور كبير ولقيت نجاحًا، فجرى تمديد عرضها. وفي تلك الأثناء لم يوقف زياد مساهماته في

مسرح ذويه، إذ بعدما ساعد في مسرحية **المحطة** لفيروز ساعد أيضًا في مسرحية **لولو** ثم وضع موسيقى المقدّمة لمسرحية **مَيْس الريم** (1975) وأدّى دورًا فيها، مشاركًا فيروز في أغنية البداية. وكان لبنان قد دخل حربه الطويلة في ذلك العام.

وثمّة إشارة نقدية إلى المجتمع الذكوري اللبناني في **سهريّة**. إذ عندما يستقبل المعلّم نخلة أهل الضيعة الذين يحضرون إلى المقهى «لفحص» أصواتهم، نجد أنّهم من الرجال، باستثناء امرأة، كان عليها أن تحضر بمعيّة زوجها الذي تولّى الكلام عنها وكأنّها قاصر. واثناء غنائها يبدي أحد الحضور كلمة استحسان بقوله: «آه يا مدام!». فيوقفها زوجها عن الغناء ويصيح بغضب، «ولاه مين قال آه يا مدام؟»، إشارة إلى أنّ في تعبير الحضور عن الإعجاب بصوت زوجته خَدْشًا لشرفه، ما قد يجرّ إلى مبارزة أو خناقة ويهدّد بإيقاف الفحص. وهذا الموقف يدلّ على وضاعة موقع المرأة في المجتمع، وهو موقف نقدي تكرّر في أعمال الرحابنة، حيث نرى في مسرحية **أيام فخر الدين** أنّ الأمير فخر الدين يكلّف «عطر الليل» (فيروز) بالطواف والغناء عن لبنان. ولكنه يشرح أنّ التاريخ سيذكره هو ولن يُذكر عنها وعن اسمها شيء.

كما أنّ إشارات انتقادية مُبكرة لمسرح زياد ظهرت في **سهرية** عن الواقع اللبناني في أوائل السبعينيّات. فالمعلّم «نخلة التنّين» يمثّل زمن المجد القديم، وهو يستعيد سهرات الطرب كل يوم في تكرار يصمت عنه الجميع. ولكنّ نخلة وصل إلى نهايته، في حين كان ثمّة جيل جديد بمواهب شابة وقويّة يظهر على الساحة. ولكنّ الجيل القديم واجه الجيل الجديد ليس بالموهبة والإبداع، بل بالاتصال بـ«بيت الحزب» واستدعاء زمرة من المشاغبين الذين كسّروا المقهى وتعاركوا مع الجيل الجديد. ويمكن طبعًا استقراء هذا العمل بأنّه استشرف الحرب، وأنّ الطبقة السياسية البالية قد رفضت التغيير، فوقعت الحرب مع الأجيال الجديدة. ولكنّ الاستشراف كان موجودًا في الفنون كافةً في بيروت السبعينيّات، كما أنّ الوقائع السياسية والاقتصادية للبلد كانت واضحة.. لبنان ينحدر نحو الهاوية.

مغزى مسرح زياد

سرعان ما تفوّق زياد على **سهرية** بمسرحيته التالية **نزل السرور**. وإذا كان عمله الأول نمطيًا يشبه أعمال أهله كثيرًا، فإنّ مسرحية **نزل السرور** (1974) خَرَجَت عملاً

نقديًا ومعه بدأ كَسر العلاقة بين الابن والأهل فنيًا وايديولوجيًا. لبنان الأسطوري لم يكن هو الثابت في عقل زياد، بل هو قدّم في **نزل السرور** لبنان آخر، مخيفًا ومتفجّرًا سياسيًا واجتماعيًا. في **نزل السرور** يقدّم نزلاء الفندق فتاة عذراء على أهبة الزواج كأضحيّة للثوّار الذين احتلّوا الفندق. وهو لبنان الواقع الذي ظهر أكثر وضوحًا في عمله الثالث **بالنسبة لبكره شو** (1977)، حيث يغتصب الأجنبي «بنت البلد» (المندورة لوطنها) بمعرفة زوجها اللبناني الذي يقبض الثمن. ويُرسل المواطن اللبناني العادي إلى المنفى لأنّ «البلد لا يحمله» كما يقول له أصحاب السلطة.

أما في **فيلم أميركي طويل** (1980) فإنّ زياد كسر جميع قوالب الفن المسرحي الكلاسيكي وأخذ يسمّي الأشياء التي عادة ما تخبّأ في الأعمال الفنية، كما هي: من طائفية وأمراض وكراهية وحقد وسموم، ليصبح الشعب اللبناني بأسره وكأنّه في «عصفورية» (ويدور هذا العمل في مصح للأمراض العقلية). ليختم زياد تلك المرحلة بمسرحية **شي فاشل** (1983) التي صوّرت استمرار الحروب بين اللبنانيين في الثمانينيّات، حتى بعد غزو إسرائيلي قاتل عام 1982.

مسرحية نزل السرور

كان ثمّة إشارة في مسرحية **سهرية** المبكرة إلى تحدّي الجيل الجديد للجيل السابق في الفن، وإشارة إلى استعمال قوّة الميليشيا لمنع التغيير. ولكن التحوّل الجِدّي في مشروع زياد بدأ مع «**نزل السرور**»، حيث اتّضح أنّ زياد رفض أن يكون «الوريث الشرعي» لمسرح عاصي ومنصور.

في **نزل السرور**، إضافة إلى التأليف والتّلحين لأغنيات وموسيقى وقصّة المسرحية، شارك زياد في التمثيل أيضًا وكان له كلمة الخاتمة المأساوية التي سجّلت افتراقه عن مشروع الأخوين رحباني. ولكنّه في **نزل السرور** حافظ على عددٍ مرتفع من الأغنيات نسبة إلى الحوار كما هي عادة الرحابنة. وشارك في **نزل السرور** جوزف صقر الذي سبق له أن مثّل أدوارًا في مسرح الأخوين رحباني (أدوارًا كان بعضها رئيسًا في **يعيش يعيش** و**ناطورة المفاتيح** و**لولو** و**مَيْس الريم**).

تقع أحداث مسرحية **نزل السرور** في نَزْلٍ شعبي مُتَداعٍ قبل الحرب في وسط بيروت عام 1974، حيث نشاهد في المشهد الأول موسيقيَّين هما قيصر وبركات

يتدربان على أغنيات، سيقدمانها في الملهى الليلي الذي يعملان فيه. ولكن صاحب الملهى يتصل بهما ليبلغهما أنّ الملهى مقفل اليوم بسبب التظاهرات والاضرابات التي تعمّ بيروت. وإذ يندب قيصر وبركات حظّهما السيّء، تدخل الست عبلة صاحبة النزل، وهي أرملة، لتطلب منهما الغناء في حفلة خاصة تحييها في اليوم نفسه لإعلان خطوبة ابنتها سوسن.

يقيم في النزل أيضًا أشخاص آخرون أبرزهم تينو، موظف الاستعلامات، والأستاذ رؤوف، المفكّر اليساري الذي ينطلق بخطابات ثورية لمناسبة ولدون مناسبة، وسعد وأديب، وهما رجلان متقاعدان ومقيمان دائمان في النُزُل، وكرنيك، المصوّر الأرمني اللبناني، وزكريا الذي تطرده زوجته لإدمانه سباق الخيل (و«زكريا» هو الدور الذي يلعبه زياد في المسرحية)، وتحيّات الراقصة الشرقية. كما يزوره عبدالكريم بائع الملبوسات الداخلية.

ثم يحتلّ النُزُل بعد مرور ثلث المسرحية تقريبًا، المسلّحان عبّاس وفهد، لتبدأ تراجيديا كوميدية.

نجاح مسرحية **نزل السرور** كان متعدّد الوجوه: من الأغنيات التي أدّاها جوزف صقر، والتي انتشرت كالنار في الهشيم في لبنان، لتحتلّ موقعًا هامًّا حتى اليوم («نزل السرور آه يا جامعنا»، «ماشي الحال»، «حنّ الحديد على حاله»، «جايي مع الشعب المسكين» وأغنية «بعتّلك يا حبيب الروح» التي غنّتها الست عبلة وغنّتها أيضًا فيروز فيما بعد، على أول ألبوم لها مع زياد).

تبدأ المسرحية في جوّ مرتاح وعاديّ داخل النَّزل، كانت أخبار الوضع السياسي في لبنان تأتيه عبر الراديو الذي يسمع رُوّاد النزل نشراته الإخبارية. وفي نشرة الأخبار يذكر المذيع التظاهرات وتدهور الأمن واندلاع ثورة شعبية. وأمام شحّ المياه في لبنان، يأخذ ابن أخت كرنيك المصوّر معه لوح صابون للاستحمام، لأنّ رجال الاطفاء يستعملون خراطيم المياه لردع المتظاهرين.

وفجأة تقتحم كل أحداث البلد النُّزُل مرّة واحدة ـ والمفارقة أنّ كلمة السرور هي اسمه ـ عندما يدخل شابان ثوريان هما عبّاس وفهد، يحملان السلاح ويُهدّدان روّاد النزل أنّ أمامهم خمس ساعات لاتّخاذ قرار مصيري يساوي حياتهم: إمّا

الالتحاق بالثورة، أو الموت إعدامًا على أيديهما. ويشرح عبّاس وفهد سبب ثورتهما أنّهما طُردا من العمل للتوّ لأنّهما كان يُحرّضان العمّال على الإضراب. فلم يَبق أمامهما سوى الثورة.

بيروت أصبحت مدينة على شفير الثورة:

«أنا عبّاس.. اخوتي التنين البنات عم يبيعو علكة على الطرقات ودموعهن بلّلو قزاز السيارات..

«إيه.. بيّي كان عم يموت وما في مستشفى تستقبله ببلاش.. وحده الموت استقبله ببلاش..

«خيّي الزغير من جمعة ضربتو سيارة قتلته.. كان عم يلعب على الطريق.. ما دفعولنا جنايتو ليش؟ السيّارة اللّي ضربتو كبيرة وبتلمع.. ونحنا كلنا غبره ما منقدر نلمع.. إيه..

«وسّعوا الطريق وطار بيتنا.. ليش؟ لأنّه صغير.. لأنّو صحابو صغار.. إيه بدنا نخلص منهن هيدي صغار وكبار..

«هاي عيشة هاي؟ نحنا أشرف لنا نموت.. متل الأخوة نحنا وياكن، بدنا نقتلكن ونقتل حالنا.. حالة ما بتنطاق.. لو كان عندكن بيوت ما كنتوا نزلتوا هون. ولاه!.. ولاه! إنتو معترين ليش ساكتين؟»[1].

ولكي يثبتا جديّة ما يقولانه، يضع عباس وفهد لائحة بإعدام نزلاء الفندق، إذا رفضوا الالتحاق بثورتهما خلال خمس ساعات. وصنّفا في اللائحة كل شخص في النزل حسب فائدته للمجتمع. فيضعان بركات وقيصر مثلاً في رأس قائمة الاعدام لأنّهما كموسيقيّين «أفيون المجتمع.. والشعب معتّر وانتو عم تخلّوه ينطرب بتعتيره». ولكن يكلّفانهما بتأليف نشيد الثورة ليترأفا بهما.

ويلي قيصر وبركات على لائحة الإعدام «تحيّات الراقصة». لماذا؟ «لأنّ الوقت مش وقت رقص».

وهكذا يضع الثوّار أهل الفنّ على رأس قائمة من يريدون إعدامهم.

أما الشخص التالي على اللائحة فهو «الأستاذ رؤوف» المفكّر. «كل شي

(1) الرحباني زياد، **نزل السرور**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 34 ـ 36.

بتعمله هوي كلام وأنا ما بحب الكلام.. شو فهمنا؟»»، يقول عبّاس. وبعدما يسرد عباس لائحة الاعدام، يقوم هو وفهد بتركيب عبوات ناسفة على النوافذ والأبواب لكي لا يفرّ رُوّاد النزل. ثم يخلدان إلى النوم فيما يجلس روّاد النزل في بهوه، لا يأتيهم نوم أمام استحقاق الإعدام، ويساورهم القلق على مصيرهم الأسود.

وإذ يفشل بركات وقيصر في تلحين نشيد الثورة في الوقت الذي حدّده عباس وفهد (أي في الثالثة والنصف صباحًا)، يطلب تينو الكلام مع عبّاس على انفراد ويقول له: إنّ سوسن ابنة صاحبة الفندق تحبّه، وإنّه إذا تزوجّها سيصبح صاحب ثروة ويمكنه بهذه الحالة أن يأخذ وقته ويستعد للثورة التي ستصبح فرصة نجاحها أكبر، وأنّ الثروة تؤدّي إلى الثورة. ويوافق عباس، ثم تقتنع سوسن وتتخلّى عن خطيبها جاك لأنّ ما تفعله سينقذ أمّها وباقي سكان النزل، وأنّها بعد إنقاذهم سيمكنها أن تترك عباس وتعود إلى خطيبها.

وهكذا بدل أن يحتفل نزل السرور بزواج سوسن وجاك، تقام حفلة العرس لسوسن وفهد. ويلقي الأستاذ رؤوف أثناء العرس خطابًا ثوريًا غير اعتيادي في مسرح الأخوين رحباني (يقول: «أنجبوا جحفلاً ثوريًا من الأطفال ولا تعوّدوهم على السجاد الدافئ»). وهو خطاب فيه ثورة على الأهل والمجتمع وافتراق للجيل الجديد عن الجيل القديم، فلا «عبادة للبنان بعد الله» ولا استمرارية «للمحبة والوفاء»، كما بشّرَت نهاية عرس **موسم العزّ** (1960). إنها ثورة المسرح الابن على مسرح الأهل. فإذا كانت الأعراس تقام في مسرحيات الأخوين رحباني في نهاية المسرحية، دلالة على انتصار الفرح والمحبة، فإنّ عرس **نزل السرور** يأتي باكرًا في المسرحية، ولا ينتهي على خير أبدًا. وإمعانًا في الافتراق، يستحضر زياد في عرس «**نزل السرور**» وصيّة جِبران خليل جِبران «أولادكم ليسوا لكم، أولادكم أبناء الحياة».

في أحد المشاهد، بعد عرس سوسن وعباس يتحدّث بركات وقيصر حول الحشيش وتعاطي المخدّرات، وأنّ الدولة اللبنانية مهما فعلت فإنّها لن تستطيع القضاء على زراعة الكيف في البقاع. لأنّ السلطة حضرت إلى السهل وقالت إنّ زراعة الحشيش ممنوعة، ويجب استبدالُ الذّرة بها. وأنّ الناس زرعت الذرة ولكن في موسم الحصاد، ما أن عبر المزارعون أوّل جلّ في السهل حتى داخوا (أي أنّ الأرض أعطت حشيشًا بشكل ذرة، ولكن الحقيقة كانت أنّ الناس لم تتجاوب مع

نصيحة الدولة وعادت إلى زراعة الحشيش): «خود زكريا مثلاً.. أكل عرنوس مبارح وبعدو نايم.. جرّب توعّيه».

وهنا دور زياد كمؤلف للمسرحية في تصوير التراث بِرُمّته وكأنّه نوع من المخدّر والحشيش. وإذ يواصل قيصر وبركات حديثهما عن الحشيشة على أنّها ذرة، يقول قيصر: «الدرة صارت من تراثنا». ليردّ بركات: «الله يخلّي تراثنا، هيدا شي عظيم يا زلمي. شو عم تحكي.. نبع المي.. العصفور.. الدوري..».

قيصر: «وما تنسى تحت العريشة..».

بركات: «الله يخلّي تحت العريشة.. وهيهات يابو الزلف.. ومن طاقة العزال لابعت لِك خبر».

قيصر: «قليلة شو موسيقتنا فيها شلعات معزة وجرار مكسّرة.. وع العين».

بركات: «يا عين!.. شو بيقول لها؟ «لاقيني ع العين».. مفكّر إنّه رواق العين.. منظر رومانتيكي كتير ع العين.. قد ما صار في ناس متّفقة تلتقي ع العين صار فيه تجمّع شعبي ع العين..».

قيصر: «تراثنا!».

بركات: «عم يكتشفوا المِرّيخ ونحن عم نجرّب نعرف مين لحن الدلعونا.. دلعونا.. دلعونا. نحن طوّرناها للدلعونة.. سمعت واحد عم يعزف الدلعونة ع السكسوفون».

هذا الحوار هو نقد لفولكلور الرحابنة وتعليق على مضمون معظم أعمالهم المسرحية الغنائية. كما أنّه إشارة إلى إهمال الدولة التاريخي لمنطقة نائية في لبنان، هي بعلبك الهِرمِل، حيث يقام في قلعتها التاريخية مِهرجانات بعلبك الدولية التي كان الهدف منها تقديم وجه لبنان الحضاري للعالم.

تنتهي مسرحية **نزل السرور** بمشهد أخير، عندما تفرّ سوسن من عبّاس وتحضر باكية لتحذّر النزلاء: «عباس لاحقني لهون.. أخذ القنابل ونزل.. ولك اهربوا!!».

فيهرب الجميع ما عدا زكريا (زياد)، الذي كان نائمًا في بهو النزل الرئيسي، وتحيات الراقصة. ويحضر عبّاس وفهد، فتجادل تحيّات عباس الذي يدخل غرفتها ويطلب من فهد أن ينتظره قليلاً. ثم يأتي دور زكريا ليكلّم فهد ويُعلن موت الكذبة الفولكلورية. فهو يوبّخ فهد لإلغائه الثورة ويطلب منه أن يعطيه رشاش حربي

ليقدّمه لأولاده (أي أولاد زكريا): «إنتَ ما بتعرف شو بيعملوا ولادي إذا حملوا رشاش.. إنتَ ما بتعرف ولادي.. ولاو يا أستاذ فهد.. فهد!!!». ولا يردّ فهد بل يترك زكريا يتابع حواره الذاتي، ثم نسمع صوت انفجار لعلّه صوت انفجار بيروت عام 1975، ولكنّه حتمًا صوت انتحار فهد وقد فجّر القنابل في جسده.

اعتبر كثيرون مسرحية **نزل السرور** عملاً استشرافيًا لما حلّ بلبنان فيما بعد. ولكن زياد نفسه اعتبرها «مانيفستو» لثورة اليسار اللبناني، عملاً بدا واضحًا فنيًا بأنّه خرج فيه على مشروع الأخوين رحباني. حتى المثل الشعبي «عندما تحاضر القحباء بالعفاف» يقلبه زياد رأسًا على عقب فيقدّم تحيات الراقصة على أنّها فعلاً أكثر بلاغة من الأستاذ رؤوف (هي تخاطب الأستاذ رؤوف بالقول: «كتبت ملايين الصفحات شو تغيّر؟ ما شي»)، ثم تخاطب في النهاية غرائز عبّاس الثائر الذي يستجيب لإغرائها. كما أنّ بركات يصيح أثناء إلقاء الأستاذ رؤوف خطاب العرس: «آه يا أستاذ رؤوف آه» وكأنّ الأستاذ رؤوف ينشد أغنية طربيّة، وأنّ وقع خطابه «الثوري» كوقع المخدّرات على أذني بركات.

بعدنا طيبين

في السبعينيّات ترك زياد بيت العائلة، فكان انقلابه ليس فقط على نهج الأخوين رحباني ولكن أيضًا على الصعيد الشخصي. وبعدما بدأت الحرب قدّم زياد مع جان شمعون عام 1976 برنامجًا كوميديًا يوميًا بعنوان **بعدنا طيبين.. قول الله** من إذاعة لبنان في الصنائع كان انقلابًا حتى على اليسار اللبناني الذي انتمى إليه.

إذ إنّ اسكتشات **بعدنا طيبين** كانت لاذعة ضد ممارسات اليساريين وغيابهم عن قضايا الناس وغرقهم في أدبيات عالمية لا علاقة بها بأرض الواقع. ففي إحدى هذه الاسكتشات يلعب زياد دور اليساري المنهمك بمطالعة الصحف عن قضايا العالم الثالث، فيما زوجته تطالب بالغذاء والماء والكهرباء والغاز، حتى إذا انتقدت اهتمامه بقضية نيكارغوا هبّ مذعورًا «ما تجيبي سيرة نيكارغوا ع لسانك هه!». كما كان يلحّن أغنيات كوميدية ساخرة لهذا البرنامج، وفي أغنية بعنوان «اختلط الحابل بالنابل» دويتو مع جان شمعون يقول «سورية بتبعت قوّة ردع ومصر بتبعت فلافل»، إشارة إلى دخول الجيش السوري لضرب اليساريين

عسكريًا فيما ذهبت أوهام كمال جنبلاط أنّ مصر السادات ستبعث له «قنابل» هباءً، فأرسلت «الفلافل» أي لا شيء. كانت فترة إحباط قاسية لمن التحق بصفوف اليسار وأحلامه الوردية ومنهم زياد.

وفي هذا الوقت أطلقت فيروز أغنية «بحبّك يا لبنان» التي ردّدتها الاذاعات آلاف المرات. وحول هذه الأغنية يقول زياد في مقابلة عام 1993، «لعنتُ اليوم اللي عملو فيه هالغنيّة». ويتذكّر زياد أنّ هذه الأغنية وضعها الرحابنة عام 1976 في الوقت نفسه الذي غادر فيه عاصي وفيروز لبنان إلى دمشق فيما تهجّر هو إلى غرب العاصمة، ليبدأ العمل على مسرحية **بالنسبة لبكرا شو** (استعار زياد عبارة «الشعب العنيد» من جملة في أغنية «بحبّك يا لبنان» تقول «سألوني شو صاير ببلد العيد.. مزروعة ع الداير نار وبواريد.. قلتلن بلدنا عم يخلق جديد.. لبنان الكرامة والشعب العنيد»)، لتصبح عنوان مسرحيته **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**.

مسرحية بالنسبة لبكرا شو؟

في مسرحية **بالنسبة لبكرا شو** (1978)، يتابع زياد عمله وكأنّ المسرحية هي جزء ثانٍ من **نزل السرور**. فهو ما زال يُمثّل شخصية زكريا، وزوجته ما زالت ثريّا (التي سنراها في هذا العمل فيما غابت - باستثناء حديث هاتفي مع زكريا - في **نزل السرور**). وابنه ما زال «شكيب» (يتحدّث زكريا وثريّا عن ابنهما شكيب في المسرحيتين، ولكن لا نراه).

وتدور أحداث **بالنسبة لبكرا شو** في بار/مطعم ليلي في بيروت بدلاً من النُزل. ولكن المسرحية تتخذ الفكرة نفسها حول «لبنان الفندق» أو «لبنان المطعم». وعُرضت هذه المسرحية لمدّة ستة أشهر وكانت محجوزة يوميًا بالكامل.

يعمل زكريا وثريا بالبار، ويبدو أنّ فكرة ممارسة ثريا الدعارة لمواجهة نفقات الأسرة والتي شهدناها في **نزل السرور** (مع ضومط صاحب الصّهريج) تستمرّ الآن في **بالنسبة لبكرا شو** بشكل أوسع ومع زُبن المطعم الأجانب. وكان زياد قد استعار جملة من عمل **نزل السرور** عندما يصف نفسه بـ«الشرشوح» (أي الفقير الذي يرتدي ملابس بالية: «ولادي صاروا يعرفوا بيّهم شَرشوح») ليجعلها اسمًا لِمَسرحيته الثالثة: «بدّك تضلّك شرشوح اصطفل!». ولكنّه رَسا على اسم

«**بالنسبة لبكرا شــو**»، فيما أبقى التســمية الأولى كجملة جاءت على لسان ثريّا خلال سجالاتها الكثيرة مع زكريا في هذه المسرحية الثالثة.

في **بالنسبة لبكرا شــو** نرى على خشبة المســرح خليطًا من الأجانب ورجلاً خليجيًّا وشــاعر نثريًّا حديثًا لبنانيًا وتاجر مخدرات وشــبّانًا لبنانيين «ع الموضة»، إضافة إلى عمّال المطعم. ويعمــل زكريا دور البارمان، وثريّا تخــدم الزُّبُن وتلبّي طلباتهم من الطعام والشــراب. ولمواجهة نفقات العيش في بيــروت تمارس ثريّا الدعارة مــع الزُّبُن الأجانــب الذين لا يعلمــون أنّ زكريا، البارمــان، هو زوجها. وبسبب هذا الوضع، يحتدم الجوّ يوميًّا بين زكريا، الذي يعلم أنّه «قوّاد» في سكوته وموافقته على عمل زوجتــه «البرّاني»، وثريّا التي كانت غيــر مقتنعة بما تقوم به. وفي النهاية يطعن زكريا زبونًا فَرنسيًّا بالسكين.

ثمّة تنوّع في اســتعمال اللغات في هذا العمل. ففيما شــهدنا في **نُزُل الســرور** وجود نزيل إيطالي، الآن نســمع الانكليزية والفرنســية والاســبانية والايطالية، إلى جانب العربيــة، في المطعم. وهــذا يعكس أجواء بيــروت الســبعينيّات. ونرى أنّ اللبنانيين هم يتحدّثون لغة الأجنبي والأجنبي لا يتحدّث العربية. وحتى عندما يكون الزّبون خليجيًّا فثمّة حاجة إلــى التحدّث بلهجته أيضًا، إذ ســرعان ما تنقلب لهجة «المســيو أنطوان» مدير المطعم من اللهجة اللبنانية المطعَّمة بالفرنسية إلى الخليجية أثناء الــكلام مع «الشــيخ دعفــوس»، الزّبون الخليجــي، فيقول له: «أدري شــيخ دعفوس... آني لمّا كلّمت الخوادجا عدنان، صَفَن، افتكَر، وقلّي فكرة زينة»[1].

وهناك تركيــز في أهمية معرفــة اللبنانــي باللغات الأجنبية لكــي يعيش في بيروت، أمّا إذا جهل هذه اللغات فحظوظه في التقدّم وفي المرتّب الجيّد تتضاءل. ففي مشــهد يســتغرق دقائق، يطلب زكريا من الغارســون رضا أن يحضر زجاجة ويسكي ماركة Dimple. وبســبب جهل رضا باللغة، يستصعب أمر العثور عليها في الغرفة الســفلية. وفي حوار بين ثريا وزكريا تلومه على جهله باللغات، وتعلّق على فشل المدرسة الرسمية في لبنان في تعليم اللغات.

ثم يخاطب المســيو أنطوان طاقم المطعم حول كيفية التعامل مع الزُّبُن وكأنّ

(1) الرحباني زياد، **بالنسبة لبكرا شو**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص89.

لبنان يسوّق نفسه في موسم السياحة وكأنّنا بشبح ميشال شيحا يحوم فوق المكان وينصح في كيفية إدارة الاقتصاد: «لازم الأجانب يحسّــو إنهــن محاطين باللطف بالعاطفة بالـ chaleur بالـ tendresse بالطمأنينة. لازم كل واحد يحسّ إنّو ببيتو ببلدو بين أحبابو بين أصحابو... وقــدّ ما يرتاحو.. قد ما يحطّو مصــاري.. المحلّ قايم عليهن.. صدّقوني.. صدّقوني هيدا الشــي بيكون لصالحنا كلّنا.. سَوى نحنا وإنتو. Et c'est tout mes amis.

ولا يفوت زياد انتقاد الشــعر الجديد الذي بات كلامًا فارغًــا غير مفهومٍ ودون التزام، يكتبه الشعراء لأنفســهم ولكنّهم يصرّون على نشــره ليقرأه الناس. فمن زُبُن المطعم شاعر (الأستاذ أســامة) ينظم شــعرًا نثريًّا غير مفهوم على أســاس أنّه شعر حديث، ويتبيّن أنّه تاجر شــعر وتاجر أشــياء أخــرى. فهو يلقّن شــعره على الهاتف للجريدة التــي يتقاضى منها ثمنه. ثم يقرأ بعضًا منه للعشّــي نجيــب، وينتهي الأمر بنجيب منتفضًا عليه، حيث يهاجمه كلاميًا ويكاد يضربه لأنّه لا يفهم من شعره شيئًا. فلا يشرح الأستاذ أسامة له المعنى، بل يردّ عليه: «هيدي القصائد مش إلَك».

ثم يتّصل الأستاذ أســامة بمســؤول الصفحة الثقافية في الصحيفة التي تنشر قصائده: «ليك! طُلعِت معي القصيدة شــي 49 ـ 50 ســطر.. بتكفّــي؟ طيّب يالله كتوب.. حطلّي بــالأوّل 3 نقط بمعنى إنّو القصيدة جايي مــن امتداد زمني مبتدئ أصلاً في قصائد سابقة..

هوَتْ سنونوتي على الرماد.

وتناثرت صورًا وأوراق اعتماد.

كانت الساعة الرابعة وقتئذٍ.

وكنتُ أحادث التنّين في أسفل الواد.»

وإضافة إلى غنــاء جوزف ناصيــف (وهو المــزارع «رامز» في المســرحية) بالعربية، ثمّة أغانٍ غربيّة كثيرة، إحداها تتضمّن عدّة تنهدات مثيرة لمغنية الديسكو الأميركية «دونّا ســامر Donna Summer». ويمثّل رامز القــروي الفولكلور اللبناني بطريقة ساذَجة وفاضحة للمدرسة الرحبانية ولكن المشــاهد لن يجد مثالية هؤلاء الفولكلورية هذه المرّة ولا انشداد هنا إلى الريف اللبناني.

إذ إنّ رامز هو فولكلوري ولكن بالمعنى القديم والمتخلّف، وكأنّه خارج من مُتحف

الفولكلور. فهو يرتدي الملابس القروية فيما ملابس الآخرين كلّها مدينية أوروبية. وهو لا يعرف سوى قريته وضائع في المدينة، لا يعرف لغة أجنبية، ولكنّه يحفظ المواويل و«الأوف». فقط عمال المطعم أولاد البلد الوافدون من القرى مثله يطلبون منه أن يرفّه عنهم بأغنياته. فيغنّي «أسمع يا رضا» و«عايشة وحدا بلاك». ورامز أمي إلى درجة أنّه لا يلفظ حتى اسم المطعم جيّدًا فيقول «سِنكي سناك» بدل Sandy Snack.

وفي مشهد نرى صاحب المطعم الأستاذ عدنان ومعه «الشيخ دعفوس» الزّبون الخليجي (الذي نعلم أنّه أصبح شريكه في مشروع في الخليج سيستفيد منه الأستاذ عدنان). ويطلب الأستاذ عدنان من زكريا أن تأتي زوجته ثريّا لترقص لضيفه الخليجي رقصًا شرقيًا (إمعانًا في تقديم صورة لبنان المرأة على أنّه البلد الذي يخدم السُيّاح في الدعارة وفي الرقص الشرقي المثير للغرائز). فيتلعثم زكريا من هذا الذلّ ويتردّد.

الأستاذ عدنان: إذا ما في إزعاج بعد شويّ إذا بتجي ثريّا بترقص لنا شويّ. حطّلك شي شريط شرقي وقلّها إنت لنعمل جو حلو للشيخ دعفوس إذا ما في إزعاج. في إزعاج شي يا زكريّا؟ في إزعاج يا إبني؟

مسيو أنطوان: في إزعاج يا زكريا؟ بتنزعج شي؟

ويصمت زكريا فينقذ الموقف وصول رامز الذي يبدأ الغناء بعفويّة، ويسلّي الأستاذ عدنان وضيفه الخليجي بموّال عتابا وأغنية فولكلورية. وهو ما يراه الجميع «مهضومًا» ولكنّه يفضح استخدام الفولكلور هنا كسلعة أيضًا في خدمة الاقتصاد. وترى «المس لورا» الانكليزية صاحبة الأستاذ عدنان أنّ رامز مضحك.. يسلّيها: «أحضروه ليسمّعنا».

وفي مشهد آخر تدخل زبونة فرنسية اسمها Christine وهي تعمل في وكالة أنباء أجنبية في بيروت، وتسمع رامز يغنّي فتُعجب به. وتسأله إذا كان يقبل أن يأخذها لزيارة قريته ولأن يشرب معها كأسًا[1]:

كريستين: Viens avec moi, un petit verre!

رامز: (بتهذيب) إيه أختي؟

(1) الرحباني زياد، **بالنسبة لبكرا شو**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 79 ـ 82.

فيسخر منه زكريا: عم تعزمك لتشرب كاس معها! (ويقلّده) «إيه أُختي»!.

(ثم كريستين تهمس في أذن زكريا، فينادي رامز ليحكي معه جانبًا).

زكريا: عم بتقول بدّها تطلع معك تتفرّج ع الضيعة.. شو؟ بتطلّعها؟

رامز: (بحماسٍ مرتبك) إي إذا بدّك.. يالله هلّق.. يالله.. بدّك يالله هلّق هلّق منمشي.. هلّق إذا بدّك.. يالله.. عفاكي يالله تنشوف!

زكريا (بهدوء): رامز يالله عفاك.. هلّق إذا عرفت كيف تكون قد حالك إنت وايّاها.. يومين زمان بتصير تضهّرها.

رامز: ضهّرها؟ لوين بدّي ضهّرها؟

زكريا: لوين بدّك تضهّرها؟ لبرّا! لوين بدّك تضهرها؟.. عرفت كيف؟.. وبعدين بترجع تفوّتها لجوّا..

رامز: يالله يالله!

زكريا: رامز لوين هلّق؟

رامز: لجوّا!

زكريا: ولك لاه.. أول شي لبرّا ولاه.. وبعدين بترجع تفوّتها لجوّا.

بعد عودة رامز من القرية وقد بدا أنّ علاقته مع كريستين قد تطوّرت، يبدي إعجابه بمعاشرة المرأة الفرنسية وبحياة المدينة، ونلاحظ أنّه بدأ يتذوّق الويسكي. فأول ما يطلبه من زكريا هو كأس وسكي ثم يعرب له عن رغبته الشديدة في الهجرة إلى بيروت والعمل فيها. إذ لا شيء في القرية يبقيه هناك. وهذا المشهد هو لطمة لتراث الضيعة وابتعاد عن تمجيد التراث والأرض الذي نراه في الفولكلور الرحباني.

ثم يقول رامز لنجيب العشي: لذيذين هالأجانب يا زلمي! شو بدّك بيقدّرو الواحد. بيحس حالو الواحد هيك عامستوى مدري كيف. والله شفت أنا إذا بيصرلي شي شغلة ببيروت بدّي إترك هالجلالي فوق بضمّنهن لحدا وإجي ع بيروت. في أحسن منها إذا صرت اشتغل ببيروت؟ بدّي شوف.. بدّي عيش.. هون غير شي. هيدا زكريا كان قاعد فوق.. وشو طلع منّه؟ ليك هلّق صار عندو بيت وفرش وموبيليا وسيارة. قُل له يرجع تشوف عالضيعة.. بيرجع هلّق فكرك؟ والله ربّ ربّك ما بيرجّعو[1].

(1) الرحباني زياد، **بالنسبة لبكرا شو**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 90 ـ 91.

وإذ يطالب زكريا بزودة معاش بإلحاح، نرى أنّ أصحاب المطعم وجدوا حلاًّ بتهجيره من لبنان إلى الخليج. فيتساءل مدير المطعم المسيو أنطوان وصاحب المطعم الأستاذ عدنان، بطريقة غير مباشرة: إذا كانت ثريّا تبيع جسدها ورامز يبيع صوته وفولكلوره، فهذا كافٍ لتشغيل المطعم في بيروت. وزكريا يمكنه العمل في فرعهم في الخليج. وهذا ما يحاولان إقناع زكريا أن يسافر إلى الخليج للعمل في المطعم الذي يشترك الأستاذ عدنان في تأسيسه مع الشيخ دعفوس، «لأنّ البلد هنا لا تحمله». إذ لا يوجد في لبنان صناعة ولا زراعة ولا مواد أولية، حسب قولهما لزكريا.

وهو قول لطالما تردّد في لبنان في سنوات ما قبل الحرب، ويتعلّق بدور لبنان الاقتصادي ومهمّة قطاع الخدمات، الذي يتضمّن السياحة، في سدّ الفراغ وتعويم الاقتصاد، ويبرّر الصورة المثالية لهجرة الشباب بأعداد ضخمة. ها هو رامز، ابن عم زكريا، لا يقدر أن يستمرّ في عمل الزراعة في القرية اللبنانية، وزكريا يتعرّض للضغط ليترك البلاد، في حين نجد أنّ عمّال المطعم الآخرين يشكون من ضائقة اقتصادية.

وتكون نهاية زكريا أن ينفجر في عمل عنف ضدّ أيّ شخص يمثّل بيئة الاستغلال التي تحيط به. والعنف هو الشخصية الرمزية الإضافية في مسرحية **بالنسبة لبكرا شو**. ليس عنفًا بالشكل الايمائي كما في أعمال الأخوين رحباني، بل عنف مباشر كما عرفه الشعب اللبناني في الواقع:

- العشّي نجيب يتهجّم على الشاعر أسامة ويمسكه بجاكيته.
- زكريا يصطدم مع تاجر المخدرات «الريّس أنور» والعشي نجيب يخرج من المطبخ للمشاركة في الصدام ضد أنور.
- الريّس أنور يتحرّش بأسلوب استفزازي بالمس لورا الانكليزية، عشيقة الأستاذ عدنان.
- شكيب ابن زكريا وثريّا يرتكب أعمالاً عنفية مَهولة ضد المعلّمة والناظرة في مدرسته.
- شعور عام بأنّ ثمّة خطرًا محدقًا لا يبشّر بالخير يطغى على جوّ المرح والموسيقى السائد في المطعم يوميًا.
- وأخيرًا، زكريا يطعن زبونًا غربيًّا بالسكين.

في هذه المسرحية رسالة مباشرة وواضحة عن مخاطر «تسليع» الثقافة والفولكلور، ليس فقط في عرض أبناء البلد أجسادًا لمتعة الأجانب بل في تقديم فولكلوره بأنّه صورة البلد القروية الساذَجة لتسلية الأجانب (وهو بنظر زياد في تلك الفترة ما قدّمه المسرح الرحباني في مهرجانات بعلبك). إذا كان المطعم هو صورة لبنان مصغّرًا، فدور رامز إذًا هو تمامًا كدور مشروع الرحباني في لبنان الخمسينيّات والستينيّات. ولكن دور رامز الفولكلوري هنا ليس بريئًا كما قدّم الرحابنة الفولكلور بشخص نصري شمس الدين مثلاً. بل هو ساخر ونقدي.

لقد سخرت أغنية رامز الأولى في المسرحية، «اسمع يا رضا!»، من كتاب أنيس فريحة الذي يحمل الاسم نفسه والذي يخلّد فيه الفولكلور وحكايات الضيعة. ولكن «رضا» هنا هو ليس ابن أنيس فريحة المدلّل الذي يعيش في المدينة ويحكي له والده ذكرياته عن القرية. بل رضا هنا هو شاب قروي فقير يعمل غارسون في المطعم ويسعى لتعلّم الانكليزية من إذاعة لندن ليخدم الزُّبُن. ورامز هنا لا يشجّع رضا على أن يحافظ على تراثه كما يفعل أنيس فريحة مع ابنه رضا، بل ينصحه أن يتعلّم لغة أجنبية لأن «هيدا العربي ما بيفيد». بل أنّ رامز يمزّق أسطورة الضيعة التي بدت «سعيدة» دومًا وفي أجواء عرس وعيد في مسرح الأخوين رحباني، ليبيّن واقعًا مخالفًا أنّ أفضل ما قد يفعله الفلاح لتحسين معيشته هو أن يهجر إلى المدينة، إلى «ستنا بيروت»، كما فعل «دويك / أسعد» في مسلسل **دويك يا دويك** التيلفزيوني في تلك الفترة. أمّا مَن هو مسحوق في المدينة من أبناء الأرياف فعليه أن يواصل المغادرة ويهاجر من البلاد كما فعل الآلاف غيره من قبل.

وليست هذه النمطية في تكثيف التراث وتقديمه سلعة للأجانب بهدف السياحة غائبة عن خبراء الفولكلور العالميين. إذ تحذّر الخبيرة الأميركية كرشنبلات غمبلت من مغبّة «تعريف مجتمع ما على أنّه دائمًا في مزاج مهرجاني احتفالي، تجري «فلتَرَته» من خلال عدسة الاستعراض السياحي.. وهو ما يثير سلسلة من المشاكل ليس آخرها خلق مُناخ وهم الشفافية الثقافية بمواجهة تعقيدات اجتماعية مطموسة لا تتفق مع فكرة أنّه مجتمع يعيش في عيد دائم»[1].

(1) Quoted in Christopher Stone, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon*, p. 119.

قد نرى صورًا للفقر فــي أعمال الأخوين رحباني، ولكنّــه فقر مقنّع لا نعرف أصله وظروفه، ويبدو أننّا نكاد نحترمه ونحنّ إليــه، لأنّه يعيدنا إلى أجواء الضيعة وبساطتها، وطبعًا، فقرها. وكأنّها تمجيد للفقر واستمرار لأغنية عبدالوهاب الزائفة «م حلاها عيشــة الفلاح متهنّي برزقه مرتــاح». أمّا زياد فهو يواجه الفقر مباشــرة ويكشف زيف مثاليته وحقيقته على أنّه بيت للعنف المكبوت والأشياء غير السارة. ويربطه باقتصاد الخدمات والقطاع السياحي وباضطهاد العمال في المدينة وهجرة الأرياف، والحاجة إلى تعلّم اللغات ليعيش اللبنانيون في اقتصاد معولم.

وحتى «الشاعر الحداثوي» أسامة نكتشــف أنّ لا مثالية لديه، بل هو في النهاية تاجر لا يختلف عن تاجر المخدرات: يدخل في صفقات تجارية مع صاحب المطعم الأستاذ عدنان والخليجي الشيخ دعفوس، ويبيع قصائده لصحف خليجية، وجزادين وأحذية في صفقة واحدة لرجل الأعمال الخليجي هذا. ويُطَمئنه بأنّ هذه «البضائع»، بما فيها القصائد، مزوّرة ولكن لا أحد ســيعرف الفرق. ويعرِض عليه «4000 قصيدة مشكّلة» منها 1500 أندلســيات والباقي وطنيات ووجدانيات» إلى جانب «بَكلات» معدنية لأحزمة الخصر وجزادين نسائية التي تقلّد أفضل الماركات الأوروبية.

مسرحية فيلم أميركي طويل

بعد ثلاث ســنوات من عرض **بالنســبة لبكرا شو**، عاد زياد بمســرحية **فيلم أميركي طويل**.

مسرحية **فيلم أميركي طويل** (1980) مقتبسة من رواية الأميركي «كِن كايسي» التي صدرت عام 1962، وقدّمها الممثل جاك نيكولسن في فيلم **شخص يطير فوق عش الكوكو**[1] عام 1975، وفاز بجائزة أوسكار للفيلم.

اقتباس زياد الرحباني لهذا الفيلم كان عبقريًا، نقلــه تمامًا إلى الواقع اللبناني وابتدع شخصيات محليّة ومضمونًا اجتماعيًا وسياســيًا لبنانيًا طاغيًا. ولعل اختيار عنوان العمل «**فيلم أميركي طويل**» هو تحيّة من زياد لفيلم جاك نيكولســن ولكنّه أيضًا يعكــس مقولة لبنانية عــن دور الولايات المتحدة في أحــداث لبنان، في أنّ

(1) Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Penguin Books, 1962.

الناس تعيش كابوسًــا داخل فيلمٍ أميركيٍّ طويل، أو أنّ الحرب في لبنان هي نتاج «مؤامرة أميركية». وهي عبارة تتكرّر في المسرحية.

تقع أحداث المسرحية في مصحّ للأمراض النفسية في بيروت بين 1978 و1980، ونسمع خلال المســرحية صوت هبوط الطائرات وإقلاعها من مطار بيروت. مرضى هذا المصحّ لا يتكيّفون مع أجــواء العنف والخراب والفوضى التي ضربت لبنان منذ 1975، ونتعرّف معاناتهم ومشــاكلهم في إطار كوميدي، يُمَثّل فيه زياد دور «رشــيد». وهو الدور الأكثر تعقيدًا وإتقانًا لزياد في أعماله المسرحية كافة، لبساطة أدائه ولغوصه في أعماق الشــخصية التي قال زياد إنّها كانت لشــخص حقيقي التقاه أثناء التحضير للعمل. وفي المســرحية القليل من الموســيقى بأغنية رئيسَــة هي «يا زمان الطائفية» يؤديها جــوزف صقر، الذي يمثّل دور أبــو ليلى وهو الموجود فــي المصحّ لتعاطيه المخدرات وليس لمرض نفسي. وفي الأغنية نقد للمجتمع اللبناني[1]:

قوم فوت نام وصير حلام إنّو بلدنا صارت بلد
قوم فوت نام بهالأيام حارة بيسكّرها ولد
هاي بلد؟ لأ مش بلد.. هاي قُرطة عالم مجموعين
مجموعين؟ لأ. مطروحين؟ لأ. مضروبين؟ لأ. مقسومين..
وقوم فوت نام
وتابع برامج بالسيكام
كلها أغاني عن الوحدة الوطنية
وكلها أماني بالمسيرات الأمنية
وكلها تهاني بصيغتنا اللبنانية
ماهو تلات ملايين عالتخمين.. هودي اللي جوّا البلد
والباقيين.. مفروطين.. كل شويي في بلد.

يريد أطبّاء المستشــفى أن يعالجوا المرضى بأن يقنعوهم بقبول واقع الحرب في لبنــان وأن الناس تعيــش حياتها وتذهب إلى أشــغالها بشــكل اعتيادي رغم

(1) الرحباني زياد، **فيلم أميركي طويل**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 54 ـ 55.

الأعمال الحربية والقنص والميليشيات والقصف والقتل والخطف. وبعد عدّة محاولات من العلاج النفسي العيادي والنقاش الجماعي، نرى أنّ المرضى لم يشفوا ولكن عدوى حالتهم النفسية انتقلت إلى الأطباء وطاقم المستشفى، الذين باتوا يتحدثون فيما بينهم بأسلوب طائفي ويتساجلون حول نوعية المؤامرة التي تضرب لبنان.

ويبقى آخر العلاج الكيّ، كما قالت الأعراب، فنرى أنّ إدارة المستشفى تعمد في الفصل الأخير إلى جلسات الكهرباء وحُقَن المخدّر حتى «يروق المرضى» ويصبحوا مثل كل الناس في لبنان.

ما عدا رشيد....

سبب دخول رشيد إلى هذا المستشفى أنّه رأى رجلاً في الشارع فاعتدى عليه بالضرب دونما دافع. ويعجز الطبيب وطاقم المستشفى عن فهم حالة رشيد، ولماذا اعتدى على شخص في الشارع، فيستغرق حوار هؤلاء مع رشيد الذي يبدو أنّه مصاب بانفصام متعدّد الطبقات، نسبة كبيرة من المسرحية. فرشيد في جلسات تشخيص حالته مع الطبيب يدخل في موضوع بدون سابق إنذار، لينصرف من موضوع إلى آخر. وكأنّ ثمّة ألف قشرة يجب أن يخترقها الطبيب ليسبر نفسية رشيد. وفي النهاية، وبعد عدّة جلسات يفهم الطبيب ماذا يريد رشيد أن يقوله، وهنا رسالة المسرحية كلّها.

رشيد ضرب رجلاً في الشارع لأنّه يمثّل «الشعب»، وبرأي رشيد أنّ «الحق» في اشتعال الحرب اللبنانية يقع على الشعب اللبناني وليس على الزعماء. وفي هذا يلتقي مع مبادئ السوسيولوجيا أنّ الطبقة الحاكمة إنّما تنبثق من الشعب، وأنّ مستوى رقيّ الطبقة الحاكمة من عدمه يرتبط بمدى تحضّر هذا الشعب وثقافته وأخلاقه. وأنّه، أي رشيد، لم يحتمل أن يرى هذا الرجل، أو أيَّ رجل آخر، يمضي في طريقه ويلبس هيئة «المعتّر» الذي «أكل الزعما حقوقه وهو ما إلو خصّة». فيضربه.

وعلى مستوى ثانٍ من النقاش المتقلّب بين الطبيب ورشيد والذي يدور في كل الاتجاهات حسب مشيئة رشيد، يبيّن زياد أنّ ثمّة نفاقًا في السلوك العام حيث إنّ 80 بالمئة من الشعب اللبناني يريدون «لبنان الجديد» ومستعدون لمواصلة الحرب حتى يتحقق لبنان الجديد، وأنّ 80 بالمئة أيضًا يريدون «الصرفة» ونهاية

الحرب وفقط أن يعيشوا بأمان. ولكن ولأنّه لا يوجد 160 بالمئة (80+80) فإنّ الناس هم أَنفسهُم يقولون الشيء وعكسه. وهو، أي رشيد، بعدما سمع أرقام هذه الاستفتاءات وأدرك نفاق الناس، ضرب أيَّ شخص في الشارع، لأنّ في ذهن كل لبناني «إنّو الزعما عم يستغلّوا هالشعب وإنّو الشعب معتّر». ويشرح رشيد للطبيب أنّ ضربه لهذ الشخص يقصِد منه «هوّي أو غيرو يا خيّي، ما فارقة معي. فليكن درس لكل انسان».

ويحاول رشيد مرارًا، بطريقته، أن يشرح للطبيب وطاقم المستشفى أنّ العلاج الذي يتلقّاه والحبوب التي يجبرونه على بلعها، وحتى الجلسات الكهربائية، لا تنفع معه («ما بتأثّر»، «رايقة كتير ما بتعمل شي أبدًا»، «متل إجري مش فارقة معي»). ولكنّهم لا ينتبهون إلى ذلك، على أساس أنّهم هم الطبيعيون وهو المريض، وخاصة أنّه يتكلّم وكأنّه واقع تحت تأثير شحنة كبيرة من المخدّرات، ما يوحي باستمرار أنّه يهذي ويقول أي شيء يخطر في باله، فيما هم يصغون إليه على أساس أنّهم «يأخذونه على قدّ عقلاته». فعندما يسأل رشيد الطبيب إذا ما كانوا «سيحفرون» للبحث عن سبب انحراف الشعب اللبناني وفردانيته وعدم صلاحيته ليكون مجتمعًا واحدًا، لا يفهم الطبيب شيئًا مما يقول[1] (والأمر اختلط على الجمهور الذي كان يشاهد المسرحية أيضًا في بداية هذه النقاشات بين رشيد والطبيب):

رشيد: حكيم! هلّق إنتو رح تبحشو والّا ما رح تبحشو؟
الدكتور (بتعجّب): نبحش؟ شو بدنا نبحش؟ لشو بدنا نبحش؟
رشيد: بالأرض. بدكن تبحشوا بالأرض. لشو بدنا نبحش؟ لأنّو بدنا نبحش من شان نشوف هالإشارات من وين عم تجي؟
الدكتور: (بتعجّب) ولاه أيّ إشارات؟
رشيد: حكيم الزلمي مخّو معكوف يكون عندك علم إذا سألوك يومًا.. مخّو معكوف ولو ما مبيّن. مش ضروري يبيّن، داخليًا إلو عكفة.
الدكتور: (بتعجّب وعصبية) شغلة وشغلة يا رشيد...

(1) الرحباني زياد، **فيلم أميركي طويل**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 81 ـ 110.

رشيد: هيدا الزلمي ما في معو نتيجة...

الدكتور: ولك طيّب ع راسي بس مين هويّ الزلمي؟

رشـيد: الزلمي. زلمي هوّي أو غيرو يعني أيًا يكن.. زلمي أو إمرأة.. حصل حاصلة عالهوية اللبنانية... الهوية اللبنانية.. توك. توووك!

أمّا كيف أنّ المجتمع اللبناني تخترقه الأنانية، فيقول رشـيد للطبيب: الزلمي وين بدّو يروح؟ رايح ع شغلو عبكرا ما دريان شي. بهالأثناء بتطلع إشارات وبتتغلغل بجسمو، بتهدا هون براسو. فوريًّا بيعكف. بيبلّش الزلمي يفرُد.

الدكتور: (مستسفرًا) بيفرد؟ شو شو بتقصد بيفرد؟

رشـيد: كيف بيفرد؟ لقلّك كيف بيفرد... خدلك اتنين مثلاً. شو هنّي التنين؟

الدكتور: واحد وواحد اتنين.

رشـيد: واحد وواحد اتنين؟ إي لأ، ما في. هاي وقّفناها. اتنين يعني واحد وواحد بيفردو. خمس شـباب لبنانيي.. عم يتمشّوا مثلاً. يعني إيه هودي مش خمســة. هودي واحد وواحد وواحد وواحد وواحد، هيك بيطلعو.

الدكتور: إيه بيطلعوا خمسة.

رشيد: ما بيطلعو خمسة.. ما مخّهن معكوف بيفردو ما بيقدرو يطلعو. واحد واحد حدّ بعضهن.

الدكتور: لا.. ما فهمت عليك. ما فهمت عليك رشيد.

رشيد: العمى ليه؟ إنت وين؟ خلّي مخّك معي ما تفكّر بشي تاني يا حكيم... تستعشــر.. واحد.. يعني واحد واحد.. تستعشر واحد. مش إنّو مثلاً تســتعتش.. فَلت يعني.. عرفت كيف؟ بدّك شــي مجتمع.. إنت.. إجتماع عالَم شــوي عالملايكة مثلاً.. عجقة حكيم كل واحد بيفلّ عابيتــو.. أحداث حوادث لبنانية، ما تبعــد إنت. إنّو يا لطيف 5 سنين لهلّق وشو هوّي؟ لبنان الجديد طلع لحم بعجين.

ويشرح رشيد للطبيب أنّه انتمى إلى ميليشيا صغيرة في الحي الذي يسكنه في بيروت الغربية، يقودها أحد سكان الحي الملقب بـ«أبو الجواهر». وأنّه، أي رشيد، قام بأعمال حراسة اعتيادية في الحي ولكن غيره من الشبان أرسلهم «أبو الجواهر» ليقاتلوا في معارك الأسواق التجارية. ويشرح رشيد كيف أصبح لبنان الجديد لحم بعجين. فقد دأب «أبو الجواهر»، زعيم الميليشـيا المحليّة على الكلام عن «لبنان الجديد» وأنّهم يقاتلون من أجل لبنــان الجديد، حتى اختفى ذات يوم أبو الجواهر ليعود بعد فترة ويفتتح فرنًا باسم «أفران لبنان الجديد» كتجارة خاصة، يبيع اللحم بعجين والسفيحة البعلبكية.

يقدّم زياد «أبو الجواهر» كنموذج اللبناني الفرد الذي لا يستمرّ طويلاً في اعتناق مبادئ لمصلحة المجتمع أو يمشي في ثورة ثم يتصرّف بأنانية.

ثم يتابع رشـيد حديثه إلى الطبيب: كل اللي بيعزّ عليّي إنّو طلع أبو الجواهر بيفرد.. ما عارفو أنــا. نازل عم بعمل حراســة من كل قلبي. ما مفكّــر أنا باللحم بعجين. شــو بيعرّفني؟ ما مخّو معكوف وشــو بيعرّفني شــو في بمخّو. في لحم بعجين بس ما مبيّنين لبرّه. وبيقلّلي هوّي، ما بتروق إلا ما يصير «لبنان جديد» بس ما عارفو عم يحكي عن اللحم بعجين. كان روّحنا حكيــم... لفرضنا أنا ما دريان باللحم بعجين، الله ضرب ع قلبي رحت جيت بَعتني أبو الجواهر عالبريد (مكاتب البريد في وســط بيروت، وهي جبهة اثناء الحرب)، رحت جيت مثلاً استشهدت.. شو كان هلّق؟».

ويردّ الطبيب «كان متل هلّق». أي أنّ موت رشيد في مسألة تخص أبو الجواهر كان عبثيًا لم يكن ليؤخّر أو يقدّم في أيّ شيء.

ثم يسرد رشيد للطبيب مشـروعه السياسـي للبنان يفرض النظام بالقوّة. وأنّه سـيبدأ بزيارة رئيس الجمهورية ليأخذ منه الضوء الأخضر، ثم يهجم على الشعب. ويشرح كيف ستكون تفاصيل زيارته لرئيس الجمهورية إلياس سركيس:

«بس حكيت أنــا وياه.. صــار حديث يعني وأنــا مداعك رايــح جايي.. عم بحكيــك ما بعــرف إذا بتعرفني.. شــو بدّك تقلّلــي.. أعلى ســلطة فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية.. هــس ولا كلمة.. هيدا التوك مجسّــد قدّامك ع الطاولة. وأنا

ناطر الضو الأخضر إشارة منّك. وشـي منيح يا فخامة الرئيس.. شو بينطّ بيقلّلي.. بيقلّلي أنا معك يا رشـيد، وجمْع عالم واقفين عم يحكي قدّام عالم الزلمي. قللّي «أنا معك يا رشيد ملك الساحة اللبنانية.. ع بياض!»».

الدكتور: حلو!

رشـيد: كلمة تاريخية! أنا ما كنـت متوقّع هالشـي حكيم. صرعلي مخّي.

الدكتور: يا رشيد يا حبيبي.. بأي صفة بدّك تشوف رئيس الجمهورية؟

رشـيد: رئيس الجمهورية.. فخامة رئيس الجمهوريـة اللبنانية إلياس سركيس..

الدكتور: ولك طيّب عال.. بس بأي صفة بدّك تحكي معو؟

رشـيد: صفة؟ مثلاً! صفة قويّة. بصفتي طالع لعنـدو ضروري... في هجوم بدّو يصير أقل شـي يكون على علم فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية. ويحطّ إيدو بإيدي. منيح؟، وخدو نتيجة!

الدكتور: إي بس عن أي هجوم عم تحكي؟

رشيد: هجوم ع العالم.

الدكتور: كيف بدّك تهجم ع عالعالم؟

رشـيد: بهجُم ع العالم شـو بدّها يعني؟ وين في عالم بهجم، بطبّ عليهن... اللي بدّو يقول «باه»، سـامع بالباه؟ هيـك ع نيعو دغري. ورح إعلـن حالة طوارئ.. حالـة طورئ ما فيها شـي. كلمتين بطلع بقولهن.. يسمحولي عشر دقايق بنطّ ع التيلفزيون قبل الأخبار.. بطلع بحكي «أنا هون عم بحكيكن. بظرف سـاعتين ونصّ ما بدّي شوف ولا مرا ولا قريع بالطريـق.. ولا واحد». والله لفـوت دعوس العالم ببيوتها. إفترا يـا حكيم. بدُقّ. بيفتحو. سـعيدة يابا ودعوس. مين ما طلع بوجّهك. نسـوان؟ وين هنّي النسـوان؟ طفالا.. إبريا.. عجزة.. شـغلة بدّو يروح فيها إبريا أنا عارف هالشـي. رح نتعذّب شوي أول شي ما بقلّك يا حكيم بس بعتقد بيمشي الحال».

إذًا كان المطلـوب دولة تضرب بحـزم أمام هذه الفوضـى العارمة، تضرب الناس في بيوتهـا، الذين هم أصل البلاء بنظـر زياد، وليس الزعماء أو الميليشيات.

ولا تقلّ شخصيات المسـرحية عمقًا وطرافة عن شخصية رشـيد. فهناك «زافين» الأرمنـي اللبناني الـذي أصابه الجنون بعـد أن فجّرت الميليشـيات محلات أجهزة الستيريو التي يملكها في بيروت الغربية وفي بيروت الشرقية. ولم ينفعه أنّه أرمني لا دخل له بالحرب، فيهاجر أخيرًا إلى كندا. وهناك أبو ليلى وعمر، يخضعان لعلاج من إدمان المخدرات، وإدوار الذي يقيم في غرب بيروت ويخاف من المسلمين ويضطرب وتصيبه «الكريزا» كلما لفظ أحد أمامه اسـم «محمود». فـ«يزكزكه» رشـيد ويقول له «محمود رياض بيسلّم عليك» أو أن التيلفزيون يعرض مسلسلاً جديدًا للممثّل محمود سعيد. وهناك قاسم الذي يخاف من الانفجارات، ونزار وعبد الأمير المهووسَين باليسار ونظرية المؤامـرة الأميركية. ولا يكتمل العلاج إلا بعـد أن يُصبح المرضى في وضع نفسي يكرّرون ما يقوله كل اللبنانيين حتى يعيشوا بشكل طبيعي:

«الزعما عم يستغلّوا هالشعب والشعب معتّر.
كل حياتنا عايشـين إخوة إسلام ومسـيحيين مع بعضنا منين جابولنا هالطائفية؟
يعني مؤامرة كبيرة عملوها علينا تا يخلفوا هالشعب ببعضو.
كل حياتنا عايشين إسلام ومسيحيي.
هلّق إن كان هون والا هونيك، بيصير في تجاوزات.. طبيعي طبيعي»[1].

مسرحية شي فاشل

بعد مسـرحية **فيلم أميركي طويـل** تأخّر ظهور عمل زياد المسـرحي الجديد بسـبب الأحداث الأمنية والغزو الإسـرائيلي عام 1982. ومع الهدوء النسبي عام

(1) الرحباني زياد، **فيلم أميركي طويل**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص176.

1983، قدّم زياد مسرحية **شي فاشل**. وقصّتها تدور حول محاولة مُخرج مسرحي اسمه «نور» (زياد) إنجاز عمل فولكلوري رحباني تقليدي ليقدّمه في موعد محدّد، ولم يبق على يوم الافتتاح سوى ايام قليلة.

شخصيات مسرح الأخوين رحباني الفولكلورية المعتادة موجودة كلّها هنا ولكنها تأخذ أدوار ممثّلين يتدربون على عمل مسرحي. فهناك من سيلعب دور المختار ودور الصبيّة، الخ، ويتدرّبون جميعًا على مسرحية عنوانها «جبال المجد» يُفترض أن تقع أحداثها في قرية لبنانية جميلة فيها جسر وشلال ماء وساحة. ويعترض الجو المرِح في القرية إقدام «الغريب» (وهذه شخصية معتادة في مسرح الأخوين رحباني) على سرقة الجرّة. وبعد أحداث فولكلورية يُعثر على الجرّة ويُطرد الغريب، ويعود السكان إلى عيد الغناء والدبكة.

لاحظ زياد بعد تقديم هذه المسرحية أنّ الجمهور ما زال غارقًا في الفولكلور. فمن عادة الأخوين رحباني، وخاصة عاصي، أنهما كانا يراقبان تجاوب الجمهور أو تفاعله مع العمل. وهذا ما كان يفعله زياد أيضًا، إذ أصابه القلق أنّ جمهور مسرحية **شي فاشل** كان يصفّق في الأماكن الغلط. فإذا كان هدف زياد هو نقد الفولكلور والسخرية من مشروع الأخوين رحباني، فإنّ الجمهور الذي حضر **شي فاشل** صفّق عند مواقف تقليدية. على سبيل المثال صفّق الجمهور بعد قول «المختار» في **شي فاشل**: «إذا توحدنا ما في قوّة بالدني بتهزمنا»، رغم أنّ الجملة قيلت على صعيد الهزل وليس من ضمن المواقف الملحمية في مسرحيات فيروز. لقد خصّص زياد في **شي فاشل** الكمّ الأكبر من النقد للفولكلور والتراث، ليشكّل العمل محاضرته الأفصح عن سلعنة وأدلجة التراث اللبناني لأسباب سياسية اقتصادية. ولكن الجمهور كان لا يزال مبهورًا بسطوة الرحابنة ويعيش الفولكلور رغم مرور سبع سنوات على بدء الحرب اللبنانية.

في مسرحية **شي فاشل** نرى الممثلين يتدربون على مسرحية «جبال المجد» في مسرح يقع في غرب العاصمة عام 1983، حيث تطوّق إسرائيل بيروت وتحتلّ العاصمة القوى المتعددّة الجنسية (أميركية وإيطالية وفرنسية)، وتدور حرب في الجبل بين الموارنة والدروز. وبواقع الحال، نشهد أنّ الانقسام الطائفي واقع أيضًا بين أعضاء فريق المسرحية وخاصة في صفوف راقصي الدبكة. وتتدخّل عدّة

عوامل دون إتمام التدريبات والوصول إلى يوم الافتتاح، من مشاركة ممثلين في المسرحية في محاور القتال في لبنان وتأخرّهم عن الوصول إلى المسرح للتدرّب على دورهم، إلى تعذّر شراء معدّات بسبب الوضع الأمني، إلى انقطاع الكهرباء، إلى الجو الطائفي الصعب في فرقة الدبكة التي تمثّل لبنان الجديد.

فأعضاؤها يكرّرون للمخرج «نور» أنّهم ليسوا طائفيين وأنّهم في كلامهم لا يقصدون «إسلام ومسحية» و«شرقية وغربية»، ولكنّها مسألة «مبدأ وجوّ ونوعية جمهور»، ويقولون هذا الكلام للتمهيد لحثّه على عرضها في شرق العاصمة أولاً، ثم للشكوى من زميلهم «مهيب»، المسلم الذي أصبح رئيسًا للفرقة في غياب رئيسها المسيحي، ثانيًا. فيوبّخهم نور بأنّهم كلّهم أخوة وأنّه ليس ثمّة شرقية وغربية بعد اليوم (أي عام 1983) بل «بيروت الكبرى» (في مقابلة لاحقة يؤكّد زياد أنّ هذا الجو الطائفي هو ما عاناه فعلاً من أعضاء الفريق الذي مثّل **فيلم أميركي طويل**).

في مسرحية **شي فاشل** الوضع المتشنّج والخلافات الصعبة في صفوف الفرقة، ولم يبق على ليلة الافتتاح سوى يوم واحد، يتصاعد الخلاف الطائفي بين أعضاء الفرقة ويدخل عنصران من قوى الأمن (فرقة الـ 16) مهمتهما حفظ الأمن. ولكنّهما سرعان ما يتدخلان لضبط أعضاء الفرقة كي لا يشتبكوا فيما بينهم على المسرح اثناء حفلات العرض. وهكذا، عندما يتدرّب الممثلون والراقصون مرّة أخيرة على دبكة الختام التي تتخلّل أغنيتها كلمات عن العيد والفرح والأخوّة، يشعر المشاهد أنّها كلها كلمات فارغة لا تستقيم أمام ما رأيناه من مواقف ومن علاقات متدهورة بين أعضاء الفرقة. وأنّ هذه القصّة الفولكلورية «ليست خبرية حدّ الكذبة» (كما جاء على لسان المختار في مسرحية **بياع الخواتم**) بل هي الكذب بعينه.

وبعد انصراف جميع أعضاء الفرقة للراحة قبل ليلة الافتتاح يحضر منتج المسرحية «الأستاذ نزيه» ويوبّخ نور لأنّه لا يتّصل به ولا يحيطه علمًا بالنفقات وبالتحضيرات. ويحلف نور أنّه كان يحاول الاتصال به ليلاً نهارًا ولكن الخط لم «يعلّق» معه ولا مرة: «شي متل الكذب أستاذ نزيه»، ليردّ الأستاذ نزيه «لأ مش متل الكذب.. هيدا الكذب بعينه».

وكان زياد ساخطًا على ذويه لأنّهم أثناء عرضهم لأعمالهم في شرق بيروت أو غربها (بعد 1975) لم يقاوموا إغراء تغيير بعض المضمون ليتلاءم مع

الجمهور في كل منطقة، حيث كان أغلبية سكان غرب بيروت من المسلمين وأغلبيتهم في شرقها من المسيحيين. وزياد يؤكد أنّ عمل الرحابنة الذي كان بعنوان **المؤامرة مستمرة**، كان يتضمّن تحية إلى جَنوب لبنان بمواجهة إسرائيل أثناء عرضها غرب العاصمة.

وفي مسرحية **شي فاشل** نرى المنتج الأستاذ نزيه يسأل المخرج نور إذا كان قد أضاف شيئًا عن الجنوب في المسرحية. فيضرب نور رأسه بيده بأنّه قد نسي ذلك. فيشرح الأستاذ نزيه أنّ جمهور هذه المنطقة (أي غرب بيروت) يحبّون هذا الشيء»، وأنّ الوقت لم يضِع بعد للتحضير لعرضها في شرق العاصمة وإذا أمكن إضافة شيء إلى جمهور تلك المنطقة. فيقول نور: «يُمكن إضافة شيء عن البقاع مثلاً» (على أساس أنّ البقاع هو تحت «الاحتلال السوري»)، ما يلاقي استحسان جمهور شرق العاصمة بافتراض نور).

الحوار بين المخرج نور والأستاذ نزيه هو مضمون محوري في **شي فاشل** في بنية مسرح زياد:

نزيه: شو عم يخبرّوني قال خربت لي بيتي!.. تلفنولي من البنك وخبّروني إنّك مفطّع! حكيني ليش ما بتتصل فيي؟

نور: والله العظيم هالخطوط سيّد نزيه.. مش معقول شي متل الكذب.

نزيه: إيه لأ.. كذب. مش متل الكذب. الكذب هوّي بعينه.

نور: مش معقولي!

نزيه: ليش مش معقولي! تعا لشوف يا خيّي، كيف ع هالبنك عم تعلّق معكُن.. إنت معك خبر النمرة اللي أنا تاركلك ياها نمرة مستشفى؟ ما عم تعلّق معكن عالمستشفيات؟ بس ع بنوكي؟ شو هيّي المسرحية **ذهب مع الريح** أو **حصان طروادة**؟.. شو عامل لطالعة المصاريف بهالشكل الهستيري هيدا؟

نور: عمل فولكلوري شعبي بسيط.

نزيه: طيّب فولكلوري.. إنت مش بالأساس قلت لي إنّو مسرحية كتكوتة وإنتاجها ما في مجازفة؟

نور: مبلا، يعني بتنعد كتكوتة هي.

نزيه: سيد نور كتكوتة بميتين ألف ليرة؟ شو هالكتكوتة هاي؟ من بيت مين؟

نور: مش ممكن يكون في غلط. هاي مسرحية كتكوتة ما مفروض تكلّف هالقد.

نزيه: شو في غلط! تلفن للبنك. إنت البنك عم يعلّق معك. يلعن أبو الفولكلور وساعته. شو في ألف جندي روماني بدّو يقلب عليهن الهيكل؟ ولّا في معركة ع الأحصنة ولّا شو؟... سيّد نور إنت وقت ما كنت واقف ع الباب عندي قلت بدنا نطلّع ميتين ألف ليرة مش نحطّ ميتين ألف ليرة.

نور: على كلّ سيّد نزيه بعتقد الفواتير كلّها موجودة عندك ومبيّنة المصاريف. يعني ما فيها شي غامض.

نزيه: بس ليش أنا عم إفهم شي من هالفواتير؟ فواتير فولكلورية كلّها. شو؟! شو هوّي دخلك مقيّد لي «غضب الأهالي» عشرة آلاف ليرة؟ شو هيدا غضب الأهالي؟ بالمسرحية يعني؟

نور: هيدا في عندك مشهد سيد نزيه، منشوف هالأهالي خيّي بيكونو فرحانين، بيحصل شي معيّن بيغضبو.

نزيه: وشو ببيعملو بالعشرة آلاف ليرة؟

نور: ما بيعملو شي لأ. هاي عشرة آلاف ليرة حق الشراويل عندما بيغضبو الأهالي.

نزيه: طيّب ضروري بس يغضبو الأهالي يغيّرو الشروايل؟

نور: آه طبعًا ما هاي شراويل الغضب غير شراويل الفرح سيد نزيه.

ويتطرّق الكلام إلى احتمالات نجاح المسرحية، فيسأله السيّد نزيه: طيّب إنّو مظبّطها يعني؟ في لطشات مثلاً عن النواب؟ عن التجّار؟ عن الغلا؟

نور: أووه، كلّها لطشات، مارقة بشكل.

نزيه: و«سكس»، فيها sex؟

نور: سـيّد نزيه بس ما هيي قصّة ضيعة يعني كيف بـدّي قلّك؟ في عندك مختار، شاويش، صبيّة. هيك شـي. مختار عم يعمل سكس؟ معقولة!

نزيه: ما بعرف يعني سيد نور. سـكس بين المختار والصبية مثلاً، ما بتمشي؟

نور: ما هي الصبية طاهرة مفروض إنّو مندورة لبلدها. مندورة للحرية. ما فيها فجأة تعمل سكس، مثلاً. عرفت كيف؟

نزيه: طيّب الأهالي مثـلاً. ما فيهم قبل ما يغضبو بعشـرة آلاف ليرة يحكو شي فيه سكس مثلاً؟ مش عم قلّك يتزلّطو أنا.

نزيه: حاطط فيها شي عن الجنوب؟ هون بهالمنطقة الجمهور بيحبّ هالإشـيا، مرّق جملة صغيرة بتشـيلها بعدين بس نعرضها بالشرقية بتحط شي تاني.

نور: بحطّ شي عن البقاع.

ولكن هذا ليس كل ما في جعبة زياد ليقولـه عن التراث والفولكلور والمدارس الرحبانية، بـل يترك خلاصة أطروحته للمشـهد النهائي. فأثناء التحضيرات الأخيرة للمسـرحية، ترقص الفرقة الدبكة وتغنّي وتكرّر أبو الزلوف والميجانا[1]:

يا هلا يا هلا يا هلا فيكن
وغناني الحب غنانيكن
بضيعتنا.. بمحبّتنا.. يا هلا يا هلا يا هلا فيكن..
يا ميجانا ويا ميجانا ويا ميجانا
أبو الزلوف والميجانا.
هودي أغاني بلادنا.

(1) الرحباني، زياد، **شي فاشل**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 194.

فجأة تهتزّ الاضاءة ويعلو الصخب ونسمع شيئًا كالهدير، فيظلم المسرح لتعود الاضاءة مسلّطة فقط على شـخص طويل القامة، عريض المنكبين، يرتدي ملابس جلدية كتلك التي يرتديها أصحاب الموتوسيكلات الضخمة.

ويقول بصوت مرتفع: Hi! أنا أبو الزلوف How is everybody?.

فتخاف منه الفرقـة المصدومـة. ويأمرهم أبـو الزلوف أن يخلعـوا الملابس الفولكلورية ويذهبوا إلى بيوتهم لأنّ المسرحية قد أُلغيت. ويأمر أبو الزلوف نور أن يجلس في وسط المسـرح ويقول له إنّه جاء خصّيصًا من بلاد الفولكلور ليراه باسم زملائه «أبو الميج» و«دلعونا» و«روزانا» و«ميجانا» و«أبو الهيبة» «and everbody».

وعلى مـدى 18 دقيقة من المشـهد الأخيـر، يقتصر النص علـى حوار بين أبو الزلف ونور. والآن وقد تجسّـد «أبو الزلوف» وأصبح شخصًا حقيقيًّا نصل مع زياد إلى منتهى التسليع للفولكلور الذي بدأ في لبنان منذ أواخر الستينيّات[1].

ويسأل أبو الزلوف: «مسـتر نور إنت بتعرفني شي؟ شايفني قبل هلّق شي؟ إلك معي شـي؟ بأيّ صفة نازل فيّي من عشرين سنة، هيهات يا بو الزلف، هيهات يا بو الزلف.. شو بدّك منّي؟».

نور: (بصوت متقطّع خائف) شي.. هيدا.. شي لبناني.. شي من التراث.

أبو الزلوف: فيـك تحلّ عن التراث؟ يلعن لك هالراس. شـو عرّفك وين صرنا بالتـراث؟ بفتح التيلفزيون اللبنانـي بيطلعلي معزاية وعم يغنّوا أبو الولف. shit شو هيدا؟ مين قال لك أنا بركب ع الدابة ولاه؟ شـو هالخبريات اللي عم تطلّعها عنّي؟ مين قال لـك أنا بدّي تلبّس العالم الشروال؟ مينك إنت لاحقنا بالشروال؟

نور: (عم يرجف مـن الخوف) أنـا ك.. كلّ عقلي عـم نرجع على هالأشيا القديمة.

أبو الزلوف: حاجي ترجع ولاه فِتّ فينا. نحنا عم نقدّم وإنت عم ترجع.. بأي إذن ولاه بتعمل روايـات بتحطّنا بالوادي وبالضيعـة وإنت مظبّط

(1) الرحباني، زياد، **شي فاشل**، بيروت، دار مختارات، 1994، ص 196 ـ 207.

حالك بتسافر بتروح وبتجي؟ مين قال لك أنا بعد قادر عيش بالضيعة وبالوادي؟ عن أي وادي عم تحكي إنت بالروايات Man؟

نور: منحكي عن وادي كلّو محبّة.

أبو الزلوف: محبّة بالوادي.. محبّة بالضيعة. محبّة بالساحة. وين عم تجيب هالمحبّة كلّها Man؟ صار لك عشرين سنة بِتطنطن أغاني وروايات ليش كل ما تمرق مع كلمة العيد دغري بدّك تحطّ وراها «عناقيد» و«مواعيد». ومن شي ثلاث سنين زدت عليهن «لبنان جديد».

نور: حسب القافية، يعني، شو فيك تحطّ يعني متل شو؟

أبو الزلوف: ليش ما بتحطّ مثلاً «لبيد»؟ ما في لبيد بلبنان؟ ما عم تسمع لبيد؟ بس عم تسمع مواعيد وعناقيد؟ سمعت بالقنبلة العنقودية؟

نور: إي نعم.

أبو الزلوف: إذا طلعلك شي عنقوديّة بين العناقيد شو بتعمل؟ بتعطيها مواعيد والّا بتقبّع بالركيض. ولاه وين عايش إنت؟ قدّيش السنّة معك؟

نور: 1983.

أبو الزلوف: 1983. بعدك بس تقول كلمة الليالي، دغري بيكرّ وراها: لحالي، علالي، عابالي، دوالي. ليش ما بتحطّ مثلاً «مِلّالي»؟ ما شفت إلا ملّالات جيش أنا وجايي لهون... والريح! بتضلّك تحكي عن الريح. ريح السفر. ريح الشمالي، هدرتِ الريح، ريح الحزينة.. بضلّ معك ريح، شو باك؟.. بعد كل اللي صار راجع تكتب عن الشاويش؟ أيّا شاويش؟ ولاه، ما شايف كم بارجة صار مقابيل هالشطّ؟.. شو في بمخّك ولاه؟ لشو عم تعمل هالرواية؟

نور: حتى نقول شي.. مثلاً كلّنا أخوة.

أبو الزلوف: لشو بدّك تقول كلّنا أخوة؟ لشو بكل رواية بدّك تقول كلّنا أخوة؟ إذا كلّكن أخوة شو في لزوم تضلّ تقولا؟.. ولاه شو جنسك مع مين إنت؟

نور: مع.. مع.. مع لبنان، مش مع حدا..

أبو الزلوف: فيك تحلّ عن لبنان؟ فيك تحلّ عن العالم، حاجي سايقها لهالعالم؟ ونازل فيهُن قصص عن الغريب والجرّة، وكلنا أخوة.. حاجي تكذّب ولاه. ولاه، بالبرغل في طائفية. بالعدس في طائفية. شو بدّك بالغريب؟ الغريب.. الغريب.. إنت وضعك مش غريب؟ وضع البلد مش غريب؟ ولاه ما بقى في لبنان إلا برواياتك. ما بقى في ضيعة إلا برواياتك... بدّك تعمّر لبنان جديد كلّو غناني وعناقيد! ايّا عناقيد؟ «فوق جبال الما بتنطال» دبّك دبّك دبّك. ولاه! بعد في جبال ما بتنطال؟ دكتوراه بالدبكة بياخدوها من أميركا... ولاه أخدوا كل شي وعم يطوّروا فيه. وقّوو كل شي وعم يرجعوا يبيعوكن ياه مرتّب وأغلى... مستر نور في أقمار اصطناعية عم تصوّر تخلّفك من عبكرا لعشيّة...

وتنتهي المسرحية عندما يُجبر أبو الزلوف نور على تغيير ملابسه ويرتدي ملابس فولكلورية، وأن يستعد للذهاب إلى القرية اللبنانية التي تفتخر بها المسرحيات. فيشكو نور أنّه كمسيحي سيقتلونه في تلك القرية التي تدور فيها معارك بين المسيحيين والدروز:

أبو الزلوف: مستر نور.. بما إنّك عم تدّعي إنّك بتحب ترجع للتراث، تفضّل، ما حدا مانعَك. شلاح!

نور: شو بدّي إشلح؟

أبو الزلوف: شلاح كل شي منّو لبناني (يعطيه شروال وقميص وطربوش). هدّي لبوس هودي وشرّف معي.

نور: لوين؟

أبو الزلوف: لو الضيعة اللي بتحكي عنها في منها، كنت باخدك عليها. لكن للأسف بما إنّها مش موجودة، رح وصّلك ع ضيعة من الضيع الموجودة. شو رأيك بساحة كفرنبرخ مثلاً؟ (في العام 1983 كانت كفرنبرخ جزءًا من ساحة الحرب بين الموارنة والدروز).

نور: سيدنا أنا هاي روايات عم بعملها هيك. ما قصدي شي... بس هلّق كفرنبرخ، في نقطة لازم. (يلبس نور الثياب التراثية).

نور: سيدنا.. سيدنا.. خلّيني قلّك شغلة. هلقّ كفرنبرخ مش معقولة.

أبو الزلوف: ما في شي كلّكن أخوة.

نور: كلّنا أخوة، بس هلّق ما في أخواننا الدروز. ما في مشاكل بيناتنا. لحظة بس، خلّيني قلّك. خيّي، ما بتعرف يا خيّي. ما هلّق إنت الأوضاع ما بتعرفها. ردّات فعل.. أنا مسيحي شو بيعملوا فيّي؟

أبو الزلوف: لأ.. لا لا.. بتوقف بنصّ الساحة بتعملهن روايتك بتقلّهن بالمحبّة والإيمان. بيمشي الحال.

نور: إيّا مواعيد سيدنا؟ والله مسيحي بيلعنو اللي خلقني والله. سيدنا خليّني إحكيلك سيدنا!

اللهجة اللبنانية

مع زياد عاد التعدّد إلى المسرح. ففيما طغت لهجة لبنانية واحدة في معظم أعمال الأخوين رحباني، نجد أنّ عدّة لهجات تظهر في مسرحيات زياد. لقد لعبت اللهجات المحليّة في لبنان دورًا اساسيًا في الانقسام الطائفي والسياسي، وقد يقول القارئ غير اللبناني إنّ لبنان هو بلد صغير جِغرافيًا وديموغرافيًا على أي حال، فما هو هذا التنوّع في اللهجة؟

قد يكون هذا صحيحًا وقد تكون اللهجات قريبة لأذن الزائر العربي. ولكن المقيم في لبنان سيلاحظ الفروق في اللفظ بين لهجة «بيروتية» وأخرى «كسروانية» و«صيداوية» و«طرابلسية» و«بعلبكية» و«بقاعية» و«عكارية» و«كورانية» و«بشرانيّة» و«زحلاوية». وهذه اللهجات تُنسب إلى مناطق مختلفة في لبنان كبشرّي وطرابلس وزحلة وكسروان. وحتى داخل اللهجة البيروتية ثمّة لهجة بسطاوية نسبة إلى حي البسطة ولهجة أشرفية ولهجة رأس بيروت ولهجة طريق جديدة ولهجة ضاحية. وفي مسرح الرحابنة ثمّة لهجة خاصة قبِلها المجتمع اللبناني وخاصة نخبة البلاد على أنّها هي «اللهجة الـ standard». وهو أمر لم يمرّ جزافًا في مسرح زياد الذي يعلم من عشرته للناس أنّ لهجة الرحابنة ليست الستاندار اللبناني، هي واحدة من

عدّة لهجات وأنّ اللهجة استعملت لغايات سياسية في الحرب. ليس فقط فيما قاله البعض أنّ الحواجز العسكرية للميليشيات كانت تستنطق العابرين حول كلمة «بندورة» لتميّز اللبناني عن الفلسطيني، حيث يلفظها الفلسطيني بتسكين النون والواو (بنْدوْرة) واللبناني بفتحها (بَنَدوُرة)، بل في مشهد مسرحية «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» (1993) يوقف شخص مقنّع الناس ليمتحن لهجاتهم، كيف يقولون كلمة «مسافات» مثلاً: هل هي بكسر «فات» لتصبح «مسافيت» تقريبًا، أو بفتحها كالفصحى «مسافات»؟ وأسلوب نطقها بفتح الألِف هو لفظ فيروز، كما شرح زياد في مؤتمر صحفي حضره منصور الرحباني عام 1993. لقد أثبت الباحث كادورا في كتاب علمي عن اللهجات اللبنانية المختلفة أن محاولات وضع لهجة لبنانية ستاندرد دونها صعوبات. ويعطي مثَل كلمة «هنا» في لبنان. فهي «هان» بلهجة زحلة، و«هَون» بلهجة الأشرفية، و«هُون» و«هَوني» في مناطق أخرى، الخ. ولا يقول أحد هذه الكلمة في وضعها الفصيح «هنا».

العقل زينة

زياد على الراديو قد لا يعادل أهمّية زياد في المسرح، ولكنّ أعماله الاذاعية كانت مهمة أيضًا، بدءًا من **بعدنا طيبين.. قول الله** على إذاعة الصنائع (1976)، و**العقل زينة** (1985) و**ياه ما أحلاكم** (1988) على إذاعة «صوت الشعب» للحزب الشيوعي التي كان له فضل كبير في افتتاحها وتأهيلها. وهي محطّة باتت في السنوات الأخيرة تخصّص برامج أسبوعية لبثّ أعمال زياد الغنائية والمسرحية، في حين يرى الزائر صورة كبيرة لزياد معلّقة في استوديو صوت الشعب الرئيسي. وليس أنّ مضمون الاسكتشات لم يقلّ قيمة نقدية ومسرحية عن مسرحياته بل أنّ ثمّ موسيقى أصلية وضعها زياد لهذه البرامج تُضاف إلى ربرتواره الكبير. كما أعدّ زياد **منّو إلّا موسيقى** (صوت الشعب) برنامج منوعات موسيقية وغنائية غربية (سول، فانك، جاز، أغنيات فرنسية) قدّمه فنانون مثل خالد الهبر[1].

(1) «برامج زياد رحباني الإذاعية»، **الأخبار**، 18 كانون الثاني 2016.

في العقل زينة، تطرّق زياد إلى تأثير الأسطورة الرحبانية في عقل المغترب الذي يحتفظ بصورة مشوّهة و«مُدَوزنة» عن لبنان. وشرح بأنّه بعكس المقيمين الذين عاشوا في لبنان وشهدوا ويلاته وواقعه، كان المغترب يحصل على معلوماته عن لبنان وماهية لبنان من خلال مسرحيات الرحابنة وأغاني فيروز. وعندما يقرّر هذا المغترب أن يعود إلى لبنان أو أن يزوره، فهو سيتوقع أن يرى لبنان الأخضر وأنّ ألوان الطبيعة ستصعقه إلى درجة أنّه سيحتاج إلى زيارة طبيب العيون. ولكن لسوء حظ هذا المغترب فهو لن يجد الأمير فخر الدين بانتظاره في قاعة الوصول في المطار وأن «الجبال الما بتنطال» قد تم خردقتها بالجرافات والأبنية الأسمنتية والكسّارات. ويسأل زياد هذا المغترب الافتراضي: شو بتتوقع يعني إنّو «فاتِك» (شخصية من مسرحية «جبال الصوّان» لفيروز) رح يساعدك بالشنط و«هالة» رح تساعدك بملء قسيمة الدخول؟ خيي هالة والملك راحوا ع البرازيل متلكن كلكن».

نهاية مسرح زياد

بعد عشر سنوات من **شي فاشل** نجد زياد يعرض عملين مسرحيين يختلفان شكلاً ومضمونًا عن أعماله الأربعة الأولى، ليعود بعد هذين العملين إلى الحظيرة الرحبانية ويصبح هو، لا عاصي ومنصور، الثنائي مع أمّه فيروز. ثم يتوقّف تمامًا عن المسرح ليتفرّغ كليًا للموسيقى. وإذا كان زياد قد مارس نقدًا صارمًا طوال عقود لمشروع ذويه، فهو قد أصبح في السنوات العشرين الأخيرة جزءًا من المشروع الرحباني، بدءًا بإشرافه على الموسيقى والأغاني التي قدّمتها فيروز خارج لبنان في سنوات الحرب والتي تضمّنت أغانيَ ولقطاتٍ من كل أعمال الرحابة، مرورًا بإصداره ألبوم إلى **عاصي** الذي أعاد فيه توزيع عدد من أغاني الريبرتوار الرحباني، وصولاً إلى مهرجان وسط بيروت، وباقي النشاطات باستثناء مهرجان بعلبك 1998 الذي لم يشارك فيه زياد مع فيروز وعاصي لاحتجاجه على مسائل تِقنيّة. كيف يمكن إذن أن يبقى زياد مخلصًا لمبادئه ولنهجه النقدي الذي اعتمده ضدّ مشروع أهله، ثم يعود إلى تبنّي هذا المشروع وكأنه ملكه؟

نعتقد أنّ الشرح يكمن في المراحل التاريخية. لقد انتقد زياد وفكفك مشروع أهله عندما كان هذا المشروع يهدِف إلى استحضار لبنان القرية المسيحية الجبلية التي سبقت لبنان الكبير والحرب العالمية الأولى، لتعميمها بشكل مثالي ساذَج على كل لبنان. فاعتبر زياد بفكره اليساري أنّه خارج هذا المشروع. أما وأنّ الأخوين رحباني وفيروز قد وضعا إنتاجًا موسيقيًا فنيًا ضخمًا رافق نشوء لبنان الحديث من 1957 إلى 1975، فهذا الانتاج بنظر زياد هو مادة فنية محترمة يمكن اعتمادها لاستعادة الحنين إلى لبنان ما قبل الحرب، أي ما قبل 1975. وهي فترة الانجازات الثقافية والاجتماعية والفكرية الكبرى التي تُعتبر أفضل ما هو متوافر اليوم.

وفي هذا كان زياد متناسقًا مع مشروعه هو. ومن هنا كان منطقيًّا أن يحمل زياد ربرتوار الرحابنة الضخم على كتفيه. إنّ اشتغال زياد مع فيروز ومواصلة تقديم أعمال الرحابنة لم يكن إذن توقًا إلى ماضٍ ذهب مع الريح، بل حنين إلى إبداع الرحابنة في مضمون عملهم وأحلامهم في لبنان الستينيّات والسبعينيّات. وهو ما يستحق بنظر زياد أن يستمرّ ويُبنى عليه. هو شوق من زياد لبيروت سابقة، وصلت إلى أوج العمل الفني الموسيقي والمسرحي وهو يُريد أن يقول لأجيال اليوم: نحن مستمرّون.

الشانسونيه ومسرح الشوك والحكواتي

ظهرت في لبنان في السبعينيّات أنماط مسرحية كوميدية لاذعة تتخصّص في النقد الاجتماعي والسياسي مستوحاة من الشانسونيه ومن أشكال «مسرح الإسقاط» السياسي والمسرح التحريضي، ومنها ظهر مسرح الشوك ومسرح الحكواتي كشكلين من الأشكال المسرحية التي ظهرت في لبنان.

في الشانسونيه برز مسرح فرقة السيغال إيفيت سرسق في شارع ضيّق خلف أوتيل فينيسيا وعمل فيه وسيم طبارة. وكانت اسكتشات السيغال في بداياته بالفرنسية واسكتش واحد بالعربية، ثم اقترح الكاتب المسرحي فارس يواكيم أن يكون بالعربية. ومسرح الساعة العاشرة *Les Diseurs* لعبدالله النبوت وبيار جدعون وادمون جدعون، وكذلك سامي خياط وزوجته نايلة. كما اشتهر مسرح المارتينيز في

الأشرفية. ومع الوقت تحدّد مضمون الاسكتشات في قوالب: كلام سياسي صريح بالاسماء، إيحاءات جنسية، استخدام أغانٍ شعبية معروفة واللعب بكلماتها (كأغنية فيروز «رجعت الصيفي» لانتقاد رئيس الجمهورية آنذاك سليمان فرنجية «رجعت الشتوية.. رجعت الشتوية.. يا حبيبي الهوى غلّاب.. عجل وتعا.. السنة ورا الباب.. شتوية وضجر وليل وأنا عم بنطر على الباب». لتصبح في الاسكتش: «رِجع فرنجية.. رِجع فرنجية.. بكرا غيري بيجي يا أحباب.. على المجلس.. بهرب ورا الباب.. أَرطوكي يا كرسي.. سبعة حراميّة»، وكذلك كأغنية بتتلج الدني حيث حوّرها فارس يواكيم لتصبح: بتتشكل وزارة.. بتطير الوزارة.. وهنّي بعدن هني من عهدك يا بشاره.. عملوا شمعونية وقلبوا شهابية.. وهلّق كلّن صاروا مع طوني فرنجية»)[1].

كما نجح هذا النوع من العمل المسرحي وخاصة في اسكتشات قصيرة وانتعشت حتى في زمن الحرب. وجلبت مسارح الشانسونيه جمهورًا عريضًا واشتهرت في أوساط الزوار السورين والعرب، واستمرّت عروضها في المناطق أثناء الحرب ومنها فرقة وسيم طبارة ومحمد شبارو.

ومتى انتهت الحرب برز بيار شماسيان وآندريه جدع وماريو باسيل وغيرهم، وسيطرت برامج الشانسونيه على موجات الأثير التيلفزيوني وبات أبطالها نجوم الشاشة الصغيرة من «أسأل شي» إلى «شي أن أن» و«ما في متلو» و«بس مات وطن».

أمّا مسرح الشوك فاهتم بالنقد والتحريض الاجتماعي من خلال المباشرة في تناول القضايا وتعريتها، مستخدمًا أسلوب الكشف وتعرية الحقائق، ويعتمد على تقديم لوحات قصيرة وسريعة منفصلة يجمعها غرض واحد هو علاج هذه الأخطاء عن طريق التغيير نحو الأفضل. وتأسس هذا النوع المسرحي في البداية على يد عمر حجو ودريد لحام ونهاد قلعي في سورية وحسن علاء الدين في لبنان بأسلوب وتكنيك الفرقة المسرحية ولكن بمشاركة الجمهور بالتشجيع وتقديم المقترحات على أساس من روح الورشة المسرحية.

أمّا مسرح الحكواتي فيعتمد نهج برتولت بريخت Romansbildung بتعبئة المشاهد وإيقاظ وعيه للقضايا المصيرية التي تعنيه ويشعر المشاهد أنّه مشارك في

(1) من حديث فارس يواكيم مع المؤلف.

الحدث وأنّ ما يدور على خشبة المسرح لا بدّ أن يتخذ موقفًا منه، ما يجعل المسرح أداة تعليمية. وما يميّز البناء الدرامي للنص أنه مستمدّ من حكايا شعبية ـ من التراث أو التاريخ ـ فيدور حوار داخل فرقة مسرح الحكواتي، لوضع خطوط المسرحية وأفكارها الجوهرية لكل مشهد ضمن سياق مسرحي مترابط، قابل للإضافة والحذف والتعديل، وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء العرض البسيط وشبه العاري من الديكور والإكسسوارات المسرحية، مما يسهل نقله من وإلى أي مكان، ومما يوفر النفقات الاقتصادية لكي يصبح مسرح الحكواتي مسرحا شعبيا مستقلاً عن أيّ سلطة.

تختصر مسيرة روجيه عسّاف مسرح الحكواتي ونجده في ميدان المسرح البيروتي الواسع مع مسرحي جيل الستينيّات والسبعينيّات ولكن أيضًا مع مخضرمي ما بعد الحرب مثل رفيق علي أحمد. ومسرح روجيه عساف هو «لإنسان معنيّ بالشأن العام أولاً وبعد ذلك يأتي الفنّ... فشاغله الأساس هو أن يستعيد المهمّشون وسائل التعبير من السلطة. ويتذكّر روجيه بداياته في الستينيّات «عندها بدأ كلّ شيء في بيروت المسرح والتيلفزيون والمركز الجامعي للدراسات المسرحيّة». وفي 1963، جاء هوبير جينيو إلى مهرجانات بعلبك بمسرحية لكورناي: «لأوّل مرّة التقيت مخرجًا يعيد قراءة النصّ: «أوراس» صار شخصيّة فاشيّة متعصّبة. أصابني العمل بالذهول». المسرحي الذي كان مقاومًا للنازيّة، أُعجب بالممثّل الشاب، وعرض عليه أن يلتحق بمعهد ستراسبور الذي يديره في فرنسا. ولم يتردّد روجيه، ضاربًا عرض الحائط بسنوات الدراسة الأربع في معهد الطبّ. وعاد من ستراسبور في 1965 قبل التخرّج، بسبب مرض والده. ووصل في الوقت المناسب ليشارك مع غبريال بستاني في **عودة أدونيس** التي دشّنت مسرح بيروت. ومع جلال خوري في مسرحية **أرتورو أوّي** ومع شكيب خوري في **غودو** ومع الرحابنة في **فخر الدين**، قبل أن يدخل تجربة الإخراج. وطبّق أمثولة جينيو، جاعلاً من رودريغ، بطل كورناي الشهير، ضحيّة السلطة البطريركيّة. أما مسرحيّة **لوي دي فيغا** Fuenteovejuna فاعتبرها ناقدُ صحيفة **لوريان لوجور** عملاً «شيوعيًّا هدّامًا». وجاءت نكسة 1967 لتشكّل منعطفًا مهمًّا في حياته. وكان اللقاء مع نضال الأشقر، وتأسيس «محترف بيروت للمسرح» والانخراط في المعارك القوميّة

والاجتماعيّة حيث التقت أخيرًا مشاغله الفنيّة والسياسيّة وبات يتقن العربيّة ولا يمثّل إلا بها[1].

وفي قلب الحرب الأهليّة لاحقًا، بُعَيد تأسيس مسرح الحكواتي بات الفنّان «الطليعي» الفرنكوفوني، مثقفًا «عضويًّا» منخرطًا في واقعه العربي. ومع رضا كبريت أعاد خلق «مفتّش» نيكولاي غوغول. وقبل مسرحية **مجدلون** (1968)، سافر إلى أحد مخيّمات الفدائيين في الأردنّ ليعانق موضوعه. وباستثناء **إضراب الحراميّة** التي كتبها أسامة العارف (1971)، أخذ أعضاء الفرقة يحدّدون بنية أوليّة للعمل ثم يعهدون إلى كاتب بوضع النصّ، ليصار إلى إعادة تشكيله في البروفة... وبعد **إزار** (1972) احتدمت الخلافات الشخصيّة والفكريّة بين روجيه ونضال، فكانت نهاية التجربة. وانتقل روجيه عساف إلى تحقيق حلمه بمسرح شعبي مع شوشو، فأخرج له **آخ يا بلدنا** (1973). لكن «الاستابليشمنت السياسي» لم يحتمل حدّة النقد ومباشرته في **خيمة كركوز** (1974)، فحذف الكوميدي بعض المشاهد. وتركه عسّاف ليمضي، متأثرًا بأفكار روجيه نبعة، إلى مزيد من الراديكاليّة. وتوجّه إلى القرى الجنوبيّة ومخيّمات اللاجئين، وترك للناس أن يعبّروا عن قضاياهم من خلال الفرجة. هكذا برزت عدّة تجارب ـ أبرزها **عيناتا** ـ لترفد منذ عام 1978 أعمال فرقة «الحكواتي» التي شكّلت ذروة في مسيرته.

تحلّق حول روجيه عساف آنذاك شركاء مثل حنان الحاج علي التي ستصبح رفيقة دربه، ورفيق علي أحمد وبطرس روحانا وأحمد زعزع. **بالعبر والإبر** كانت تجربة انتقاليّة، لكن من **حكايات** 36 كانت نقلة نوعيّة. وترافقت مع **بيان الحكواتي** (1979) الذي يدعو إلى «تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي، ومع الجمهور». وأنضج المحطّات هي **أيّام الخيام** التي استبقت الاجتياح الإسرائيلي الثاني (1982). ثم جاء فيلم **معركة** (1985)، وتجارب مع أحمد الزين (**عصافير** أريسطوفان) وآخرين.

وبعد انتهاء الحرب، أخرج روجيه عساف **الجرس** لرفيق علي أحمد الذي سلك طريقًا مونودراميّة خاصة، وهو أفضل من قدّم المونولوج الكوميدي السياسي المنفرد، حيث فاق عدد مسرحياته 12 عملاً، إلى جانب المسلسلات التيلفزيونية والأفلام.

(1) «روجيه عساف: المثقّف العضوي الذي أحبّ الأضواء» بيار أبي صعب، **الأخبار**، 30 تموز 2009.

ويقول روجيه عساف: «ربيع مروّة وإلياس خوري أعاداني إلى المسرح»، مثّل **حبس الرمل** و**مذكرات أيّوب** في الذكرى الخمسين لاستقلال لبنان (1993) و**جنينة الصنائع** التي كانت مشروع ولادة تعاونيّة شباب المسرح والسينما.

خلاصة

منذ انطلاقته أواسط القرن التاسع عشر، وعلى مدى ما يزيد على مئة وخمسين عامًا، شهد المسرح اللبناني تجارب ومدارس مسرحية غنية. فقد بدأ المسرح اللبناني مع مارون النقاش الذي وُلد عام 1817 وتوفي شابًّا عن 38 سنة عام 1855. وكانت أولى مسرحياته **البخيل** المقتبسة من موليير وهي أول عمل مسرحي في بيروت سنة 1848، ومنطلق للمسرح اللبناني. ثم تعددت التجارب بعد وفاته ولكنّها اقتصرت على تقديم المسرحيات في المدارس الإرسالية والمناسبات الدينية والاجتماعية أولاً ثم في نصوص أدبية وخاصة من أدباء المهجر.

ورغم قيمة تجربة النقاش والمحاولات التي تلتها، فالمسرح القائم على أسس درامية صحيحة لم يبدأ في لبنان إلا مع منير أبو دبس عام 1960.

مع تفاعل الثقافة المحلية مع الثقافة الغربية الوافدة، تطورت التجربة المسرحية اللبنانية. ويرى نزيه خاطر أنّ «المسرح ظهر في لبنان بداية الستينيّات وتطوّر بسرعة بعد أن شهدت الحياة الثقافية تقدمًا واضحًا بالتزامن مع النمو الاقتصادي والاجتماعي في تلك الفترة». ففي تلك الأثناء، عاد منير أبو دبس من فرنسا ومع أنطوان ملتقى أسسا عام 1960 «معهد التمثيل الحديث». ويرى غازي قهوجي أن «منير أبو دبس شكّل حجر الأساس لتطور المسرح اللبناني». وشهدت تلك الفترة تأسيس ثلاثة مسارح في لبنان هي: مسرح بيروت في عين المريسة ومسرح شوشو على ساحة البرج ومسرح الأشرفية، مما شكّل انطلاقة ودفعًا للمسرح الحديث. ثم تعدّدت المسارح بظهور مسارح المارتينيز والإليزيه على يد روميو لحود ومسرح المدينة على يد نضال الأشقر، ومسرح البيكاديللي للأخوين عيتاني، الذي اعتمده الرحابنة مقرًا لعروضهم المسرحية الغنائية، والمسرح الكبير على طريقة الأوبرا الفرنسية.

ومن خلال تجارب الستينيّات الطليعية تطورت الحركة المسرحية باتجاهات ومدارس متنوعة منها المسرح الغنائي الذي اشتهر فيه الرحابنة وروميو لحود. ويقول غازي قهوجي: إنّ «المسارح تعدّدت وَفق تقبل الجمهور اللبناني لها، كما بدأت الفرق المسرحية تتكاثر معتمدة نصوصًا عربية وأخرى مترجمة، وارتكز الغنى المسرحي على الصيغة التعددية للبنان»[1].

ويشرح نزيه خاطر أنّ نموّ المسرح توقّف مع اندلاع الحرب عام 1975 وبدأ بالتراجع، ثم «كانت الضربة الكبرى، الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام 1982، حيث دمّرت غالبية المسارح التي بلغت نحو العشرين، وأهملت لاحقًا». فراح المسرح خلال الثمانينيّات يصارع للحفاظ على ما بقي له من مكانة في ظل تقلّبات سياسية واجتماعية. وحتى بعد نهاية الحرب، يقول رفيق علي أحمد إنّ «المسرح اللبناني تراجع في التسعينيّات لأنّ اهتمام الدولة اتجّه إلى أمور اقتصادية وإنماء وإعمار وأهمل الوعي البشري، وأنّ من أهم العناصر لإعاقة تطور المسرح كان الطائفية الحادة». ويؤكد روميو لحود انحدار المسرح بعد الحرب بأنّ «غالبية المسارح أقفلت، وتعطّل كل ما يتعلّق بصناعة المسرح بزيادة الضغوط الحياتية على الطبقة الوسطى، وهي جمهور المسرح وهبوط أهمية المنتج الثقافي وزيادة حدة التجاذبات الطائفية».

لكن لحود رأى أملاً في التجارب المسرحية المتنامية في المدارس والجامعات. ويلوم غازي قهوجي «التيلفزيون الذي أثّر كثيرًا في ارتياد المسرح، كما تراجعت الثقافة الجادة وهيمن التسطيح في جميع المستويات، ولم تعد تتوافر نصوص تطرق مواضيع جديدة». ويضيف نزيه خاطر: «جمهور المسرح انتهى، وتشكل جمهور مسرحي جديد لم يكتمل بعد». أما المسرحيّ جورج خباز فيرى أنّ «الحرب عام 1975 أوقفت نهضة المسرح اللبناني وهي في أوجها».

(1) «المسرح اللبناني من الرّياد للتراجع»، **الجزيرة نت**، نقولا طعمة، 26 كانون الثاني 2012.

الفصل الثاني عشر
السينما

البحث عن هُويّة سينمائية

في سنوات الحرب اللبنانية، وفي المغتربات البعيدة، كان اللبنانيون ومتحدرون من أصل لبناني يشاهدون فيلم **سفربرلك** لفيروز لما يتضمّنه عن قرية لبنانية، هناك في جبل بعيد يقع على بعد بضعة آلاف من الكيلومترات حيث تدور أحداث الفيلم. ولكن منذ 1975 بات فيلم **سفربرلك** بمثاليته عن لبنان القديم صورة سوريالية في زمن الحرب اللبنانية، لا يمثّل لبنان الحقيقي، بل هو شطحة خيال فناني الستينيّات. ورغم ذلك فقد كان فيلمًا مفصليًا لأنّ فيه الصورة التي رغبها اللبنانيون عن بلدهم الأول: الأغنية والرقص الشعبي ومناظر طبيعية وحوار فولكلوري لبناني، بالاضافة إلى العمل الدرامي عن معاناة اللبنانيين زمن الاحتلال التركي في الحرب العالمية الأولى، ما يخلق حالة نفسية متعاطفة في المشاهد.

وفي زمن الحرب أيضًا، انحدرت مشاعر الانتماء إلى هوية ثقافية لبنانية وبات من الرائج السخرية من العادات والتقاليد والفولكلور أو، في المقلب السياسي الآخر، المغالاة في احتضانها. فكان البعض ومن موقع يساري أو من موقع متزّمت بعضه ديني إسلامي، يتحدّى مفهوم لبنان وهويّة لبنان وأنّ لبنان انتهى. وحتى لدى ذكر فيروز كدليل على قوّة الثقافة اللبنانية، على أساس أنّها رمز عزيز على الجميع، كان البعض يرى في هذا المثال تبسيطًا للأمور: «نحدّثك عن مسائل مصيرية وإستراتيجية وعن انهيار لبنان وخراب منطقة الشرق الأوسط وتحوّلاتها الكبرى، وتحدّثنا عن فيروز». ثم يُجملون في عبارة ساخرة «الأرزة وجرن الكبّة النيّة والدبكة وخبز المرقوق وفيروز والدلعونا». وفي الجانب الآخر لم يكن البعض أفضل تعبيرًا، فاعتبر كلّ الرموز من فيروز إلى الأرزة ملكًا حصريًا له، وميّز بين «لبناني صرف» و«لبناني غير صرف» وأنّ «لبنان فينيقي

وغير عربي»، إلخ. وفي الحال، كان الجميع يرتاح إلى مشاهدة **سفربرلك**، وينسى مع الفيلم المواقف السياسية.

طبعًا كانت أفلام لبنانية أخرى متوافِرة في دكاكين استئجار الفيديو في المغتربات، ولكنّها كانت إما تقليدًا لا إبداع فيه للأفلام المصرية، وهذا ينطبق على أفلام الستينيّات وأوائل السبعينيّات اللبنانية وبعضها للمخرج محمد سلمان. أو إذا كانت من أواخر السبعينيّات والثمانينيّات، ففيها الكثير من تفاصيل الحرب اللبنانية، وهي أفلام بدت من منظار التسعينيّات أو بعد العام ألفين، أسيرة الزمن أو كبسولة وقت من عهد مضى لا يعكس صورة خالدة عن لبنان. أو على الأقل لا يقدّم صورة مثالية عن لبنان، صورة نظيفة وحلوة وسط الهيجان الإعلامي الطاغي في الغرب ضد العرب والأفكار السلبية المسبقة عن لبنان.

السينما اللبنانية 1960 ـ 1980

لم توجد صناعة سينمائية لبنانية بكل معنى الكلمة قبل 1975، ولكن ثمّة شيء ظهر في السنوات العشرين الماضية، أي منذ نهاية الحرب، يستحق تسميته «سينما لبنانية».

بعكس الانطلاقة الموسيقية والغنائية، فبيروت لم تكن القاهرة أو هوليوود بالنسبة إلى السينما العربية. فلم يكن في لبنان استديوهات مهمة ولا رعاية حكومية لافِتة، ولا تأريخ وكتالوغ للفيلم اللبناني، سوى مجهودات النوادي والباحثين السينمائيين. وحتى عندما تذكر كتب تاريخ السينما أنّ ثمّة أفلامًا لبنانية تعدّ على أصابع اليد ظهرت في الثلاثينيّات والأربعينيّات والخمسينيّات، وأنّ «استوديوهات ميشال هارون» و«استوديوهات الأرز» افتتحت أبوابها عام 1952، وأن فيلمًا جدّيًا ظهر عام 1958 هو **إلى أين؟** لجورج نصر وعُرض في مِهرجان كان، فإنّ أيّ تحوّل جِدّي نحو الانتاج السينمائي التجاري في لبنان لم يظهر قبل الستينيّات من القرن العشرين.

لقد بدَأَت انطلاقة الأفلام السينمائية اللبنانية في الستينيّات مع محمد سلمان، وكانت باللهجة المصرية لضمان نجاحها التجاري (صدرت له أفلام أخرى سابقًا

ولكن أعماله في الستينيّات وأوائل السبعينيّات هي المعروفة). وقد ينتقد البعض سلسلة أفلام محمد سلمان التي ظهرت في تلك الفترة وخاصة استعماله اللهجة المصرية في أفلام لبنانية، وسطحية السيناريو والحوار إلى حدّ مضحك. ثم كانت ثلاثية فيروز (**سفربرلك، بنت الحارس، بيّاع الخواتم**). وظهر في الفترة نفسها فيلم **الأجنحة المتكسّرة** (1964) ليوسف معلوف عن قصّة لجبران.

ولعل فيلم **سفربرلك** كان أنجح الأفلام اللبنانية في الستينيّات، حيث عُرض عام 1967 في صالات عرضٍ في بيروت أقيم في مداخلها ديكور خاص وطاولة عليها مجسّم معركة بين مقاومين لبنانيين «قبضايات» بقيادة عاصي الرحباني ضد قطار تركي. ورغم أنّ كثيرين شاهدوا أفلام فيروز مرارًا، فهي ما زالت إلى اليوم تثير بهم مشاعر حميمة. وحتى اليوم لا يزال فيلم **سفربرلك** بنوعيته ومضمونه الملحمي والموسيقي من أفضل ما أنتجت السينما اللبنانية، حتى أنّه لو قُيّد للبنان أن يعيش بسلام وبدون حرب، فكم كان يُنتِجُ من هذه الأفلام الجميلة؟

وعن عَقد الستينيّات في السينما اللبنانية أيضًا، تذكر لينا الخطيب أنّ ثمّة أخطاءً ارتكبت بحقّ السينما اللبنانية، عندما عمدَت الحكومة اللبنانية إلى تشجيع الانتاج السينمائي السوري والمصري والتركي على أرض لبنان، لتعزيز السياحة والخدمات بَدل أن تُنعش وتساعد صناعة السينما اللبنانية. وتُجمل الخطيب معظم أفلام الستينيّات بأنّها كانت غريبة عن البيئة اللبنانية، في بعضها حوارات بين الممثلين خلطت اللهجات ببعضها: المصرية واللبنانية وأحيانًا بعض الكلام التركي؛ وطغى عليها الغناء والرقص والحوار السطحي الذي ملأ فراغ الفيلم دون أيّ معالجة اجتماعية أو مضمون واقعي[1]. إلى درجة أنّ أكثر من نصف الأفلام التي أُنتجت في لبنان في الستينيّات كانت باللهجة المصرية. وكانت قصص الأفلام وكأنّها تحدث في أي بلد، فيها رجال يحملون المسدسات ونساء جميلات في مراقصَ ليلية وحب وخيانة، ألخ، فلا يبقى من لبنانيتها سوى مشاهد المناطق اللبنانية وهُوية الممثلين.

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 23.

سينما محمد سلمان

ولكنّ مرحلة الستينيّات شهدت أيضًا ولادة صناعة سينمائية صغيرة حديثة تمثّلت بـ«استوديوهات بعلبك» و«استوديوهات شمّاس» وولادة مؤسسة رسمية هي «المركز الوطني للسينما والتيلفزيون» بهدف دعم السينمائيين ماليًّا وترويجيًا. وأنتج هذا المركز ما يفوق المئة فيلم. كما أنّ أفلام محمد سلمان لم تكن سيئة إلى هذه الدرجة، لما يتخلّلها من أغانٍ فولكلورية لبنانية، لصباح ووديع الصافي وسميرة توفيق، في مناظر لبنانية خلّابة وبتِقنيّة تصوير وصوت تفوق نوعيتها بقيّة الفيلم، ما كفّر عن مستواها الذي اعتَبَرَه النقاد هابطًا[1]. حتى أنّ مسألة استعمال اللهجة المصرية في أفلام سلمان يتفهّمها المرء، لأنّ الدول العربية لم تفهم اللهجة اللبنانية في تلك الفترة، ولم تستورد أفلامًا لبنانية، في زمن كان الفيلم العربي هو الفيلم المصري وبالعكس. وكانت الأفلام اللبنانية في الستينيّات تحقق على الأقل أحد أهداف السينما في الفلسفة الأميركية وهو الترفيه والتسلية للمشاهد.

كما أنّ الصِّحافة البيروتية تعاطت بجدّية مع عصر ظهور الأفلام اللبنانية. فكان فريد جبر، أحد نقّاد السينما في بداية الستينيّات، يحدّد في كتاب ألّفه عن صناعة السينما معوّقات نهضة السينما اللبنانية بستّة: منها صعوبة اللهجة اللبنانية وطغيان اللهجة المصرية وغياب الطواقم الفنيّة المحليّة، وعدم مهنية المنتجين الذين لا يعرفون شيئًا عن صناعة السينما، وغياب الدعم الرسمي، وأخيرًا غياب تجهيزات الاستوديو، ما يَضطرّ المخرجين إلى تنفيذ المشاهد في الهواء الطلق خارج الاستوديو وبصعوبات تِقنيَّة. وسنلاحظ أنّ معظم هذه العوائق قد تمّت معالجتها

(1) محمد سلمان (1922 ـ 1997) مخرج لبناني ولد عام 1922 في كفردونين قضاء بنت جبيل في جَنوب لبنان، إسمه الحقيقي سليمان محمد سعد، سافر إلى القاهرة عام 1944، أول من غنّى الهوّارة في الإذاعة اللبنانيّة، وفي القاهرة غنى من ألحان لرياض السنباطي ومحمد القصبجي وإبراهيم حسن، وألّف وأنشد نشيد «علم العروبة أثناء» حرب السويس عام 1956 في مصر، وهو من وضع وأنشد أيضًا «سوريا يا حبيبتي» أثناء حرب تشرين الأول عام 1973. أسّس مع زوجته اللبنانية نجاح سلام في مصر، شركة إنتاج سمر فيلم، وأخرج أربعة وثلاثين فيلمًا منها: **مرحبًا أيها الحب**، **الدلوعة**، **أمواج**، **الضياع**، **الأستاذ أيوب**، **بدوية في باريس**، **مغامرات شوشو**، **من يطفئ النار؟** **وبدوية في روما**.

فيما بعد، باستثناء غياب التمويل وغياب تجهيزات الاستوديوهات، مقارنة مثلاً باستوديوهات لندن التي يمكن أن تصوّر معركة كبيرة في فيتنام داخل منشآت الاستوديو دون أن يلحظ المشاهد أنّ المشهد ليس في فيتنام[1].

غاري غرابتيان

كما أنّ فيلمًا لبنانيًا وصل إلى العالمية في الستينيّات هو **غارو** للمخرج غاري غرابتيان (1965). تدور قصّة هذا الفيلم عن **غارو** الذي يخرج من السجن في بيروت وفي قلبه رغبة الانتقام فيطارد رجلاً ثم يقتله، ليكتشف فيما بعد أنّه لم يكن الشخص الذي يبحث عنه. فيطارده البوليس مجدّدًا ويفرّ غارو إلى بيروت ثم إلى حلب ليعود إلى بيروت متخفيًا بشكل بدوي ويتزعّم عصابة تتاجر بالمخدرات، ويصل البوليس إلى مخبأه في نهاية الفيلم بمساعدة مخبر.

وكان غارابتيان يصوّر مشاهد فيلمه الجديد **كلّنا فدائيون** عام 1968، عندما شبّ حريق في الاستديو، فذهب مع عدد من مساعديه ضحيَّة الحريق وهو صغير السن. لقد شكّل انتاج غارابتيان الضئيل نقطة تحوّل لدى السينمائيين اللبنانيين الذين حاولوا تقليده فيما بعد من ناحية التقنية والمضمون، وشكّلوا مرحلة ثانية من السينما اللبنانية، حتى لو دهمتهم الحرب الأهلية.

سمير الغصيني وفؤاد شرف الدين

دشّن المرحلة الثانية من السينما اللبنانية المخرجان فؤاد شرف الدين وسمير الغصيني، حيث لفت الغصيني الأنظار بفيلمه الجريء **قطط شارع الحمراء** (1971) الذي يُعتبر أيضًا إشارة إلى ما قد تكونه حداثة بيروت لو لم تقع الحرب، وخاصة أنّه تضمّن مناظر تعرية غير مسبوقة. ودلالة على أنّ هذا الفيلم كان يعكس اتجاهًا في السينما والذوق العام في لبنان أنّ محمد سلمان أخرج فيلم **غيتار الحب** عام 1973 الذي تضمّن أيضًا مناظر تعرية وممارسة الجنس أبعد من الغصيني (لقطات ساخنة تضاهي الأفلام الأوروبية بين الممثلَين عبدالله الحمصي ونادية ارسلان)،

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 29.

كما بيّن الممثّل كيغام عورته أثناء الفيلم. ولم تثر هذه المشاهد أي دهشة أو معارضة تذكر من الجمهور أو النقّاد.

أعمال شرف الدين والغصيني كانت سلسلة من أفلام الأكشن والقصّة السطحية الخالية من المعالجة الدرامية. ولكنّهما أضافا حقنة من المضمون اللبناني واعتمدا اللهجة اللبنانية، ما ميّزهما ممّا سبق من أفلام لبنانية. كما ظهر عام 1972 فيلم لمنير معاصري هو **القدر** عن رواية **اللؤلؤة** للكاتب الأميركي جون شتاينبك. ورغم رُتوب فيلم **القدر** إلا أنّ مضمونه الدرامي كان مميّزًا.

كان شرف الدين والغصيني رمزًا إلى استمرارية سينما ما قبل الحرب، وخصّصت مجلة **أمواج** عددًا خاصًا بالغصيني بعد وفاته عام 2003 في أوكرانيا، حيث كان يصّور فيلمًا. وكان عنوان العدد الخاص عن الغصيني: «عريس السينما اللبنانية»[1].

ترك شرف الدين والغصيني اثرًا هامًّا في السينما اللبنانية، وخاصة في التيلفزيون اللبناني حيث تشبه معظم المسلسلات اللبنانية التي ظهرت في الثمانينيّات والتسعينيّات أفلامهما في المضمون والتفاصيل. وهناك خط متواصل حول اتجاه العلاقات بين المرأة والرجل في بيروت، بين رواية **طواحين بيروت**، التي صُنّفت من ضمن أفضل مئة رواية عربية، لمؤلّفها توفيق يوسف عوّاد، وفيلمي **قطط شارع الحمراء** و**غيتار الحب**.

وحتى اليوم في مسلسلات تيلفزيونية كمسلسل مروان نجّار من **أحلى بيوت راس بيروت** (2007). أمّا شرف الدين فقد بنى على النجاح التجاري لفيلمه **الممرّ الأخير** (1981) وأخرج عدّة أفلام نمطيّة (**القرار، الليل الأخير، قفزة الموت، ولعبة النساء**). حتى بلغ عدد الأفلام التي تشبه الغصيني وشرف الدين 45 فيلمًا، أُنتجت بين 1980 و1985.

السينما اللبنانية زمن الحرب

فيما كانت صناعة السينما تتطوّر في كل مكان خارج لبنان في زمن الحرب، اضطُرَّ السينمائيون اللبنانيون إلى استعمال تجهيزات استوديوهات هارون

(1) مجلة **أمواج**، عدد 132، 2003.

وبعلبك البالية والقديمة التي لم تتغيّر منذ الستينيّات[1]، ولقد أقفل المركز الوطني أبوابه عام 1975 وعانى المخرجون وفرق التصوير الأمرّين من الحرب حيث كان العمل يتمّ في ظروف حربية اثناء أعمال القصف والقنص وقطع الطرقات. وظهر أثر ذلك جليًا في كل من فيلم **حروب صغيرة** لمارون بغدادي وفيلم **بيروت اللقاء** لبرهان علويّة.

من المخرجين الذين تركوا لبنان ونشطوا خارجه رندة الشهال التي تركت بيروت عام 1972 وبقيت في باريس، وزياد الدويري الذي غادر عام 1983 إلى أميركا ثم وضع فيلم **بيروت الغربية** عام 1998، اضافة إلى غسان سلهب وجوسلين صعب وليلى عسّاف ودانيال عربيد وجان كلود قدسي وبرهان علويّه ومارون بغدادي وغيرهم. وبعضهم لم يغادر، كجان شمعون. هؤلاء وُلدوا في نهاية الأربعينيّات وفي الخمسينيّات، وشهدوا الثورة الطلابية في أوروبا عام 1968 وكانت ميولهم يسارية حيث كانت هذه الميول موضة تلك الأيام (وحتى حزب الكتائب اللبنانية ظهر فيه جناح يساري)، وأعجبوا بما شاهدوه وتعلّموه من أفلام أجنبية[2]. ثم عادوا إلى لبنان الذي كان يتهيّأ لحرب أهلية طويلة. فأنتجوا الأفلام الوثائقية أولاً ثم أعمالاً درامية. وفي هذه الظروف الصعبة وضع هؤلاء بذرة السينما اللبنانية الحديثة التي ستنمو وتزدهر وتصل إلى العالمية في بداية العَقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

هذه الهجرة الواسعة إلى الغرب بالاضافة، إلى قلّة التمويل المحلّي في لبنان، الرسمي أو الخاص، أدّت إلى نتيجة أنّ معظم أفلام هؤلاء المخرجين الشباب كانت تمويلاً مشتركًا معظمه من دول أوروبا. وكانت معظم الأفلام اللبنانية وكأنّها يتيمة بين العواصم، فهي نتاج جهد دولي ما، وتُعرض في مهرجان «كان» وتورنتو وبرلين ولوس أنجلس، ولكن هويتها اللبنانية باهتة. ويكفي المرء أن ينتظر نهاية كل فيلم حيث شريط أسماء الممثلين وطاقم العمل ليقرأ بعد ذلك أنّه أُنتج بتمويل من بلجيكا أو فرنسا أو إيطاليا، ثم ينحصر توزيعه أو عرضه في مدن أوروبا. حتى

(1) اقتنت هذه الاستوديوهات كاميرات جديدة تلتقط الصوت والصورة بعد استتباب الأمن جزئيًا عام 1983.

(2) Lina Khatib, *Lebanese Cnema*, p. 24-25.

بقيت معظم هذه الأفلام مجرّد أسماء تكتب عنها صحف بيروت نقلاً عن الإعلام الأجنبي، أو أنّ كاتب المقال صادف وجوده في مهرجان سينمائي، دون أن يشاهدها أحد في بيروت نفسها[1].

برهان علويّة ومارون بغدادي

ويعتبر الناقد بيار أبي صعب السينما اللبنانيّة هي «سينما طالعة أساسًا من رَحم الحرب الأهليّة التي لم نتخلّص بعد من أوزارها». وأنّ برهان علويّة هو «سينمائي الحرب اللبنانيّة بامتياز. سينمائي الضمير المعذّب والوعي الشقي، الباحث بين مَنافي الداخل والخارج عن معنى للانتماء، والمدينة، والوطن، والقضيّة، والإنسان، والأفكار الكبرى... كل أفلامه، تدور حول تلك الحرب بمعناها الأوسع: بما فيها باكورته الروائيّة الطويلة **كفرقاسم** (المجزرة الإسرائيلية التي ارتُكبت عشيّة العدوان الثلاثي عام 1956 وكيف يستعيدها عام 1974، في مُناخات بيروت الخصبة والمتأجّجة على أبواب الحرب، مخرج لبناني شاب عائد من أوروبا حيث درس السينما في بروكسيل، معهد الـ INSAS. شهد ثورة الطلاب في أيار 1968 في باريس)، ومرورًا بفيلم علويّة عن تجربة المعماري المصري حسن فتحي **لا يكفي أن يكون الله مع الفقراء** (1978)[2].

ويتابع أبي صعب أنّ «أفلام برهان الأخرى محطات مترابطة في تلك الرحلة السيزيفيّة الشاقة على جلجلة الحرب الأهليّة اللبنانيّة، بدءًا بفيلمه التأسيسي **بيروت اللقاء** (سيناريو أحمد بيضون) الذي طرح للمرّة الأولى في السينما الروائيّة إشكالية تلك الحرب وتناقضاتها وتمزقاتها، من خلال الموعد المجهض بين «حيدر» المثقّف الشيعي الذي ينتقد ممارسات «الأحزاب الوطنيّة» (هُجّر من الجنوب إلى بيروت الغربية)، و«زينة» البرجوازيّة المارونيّة المتصادمة مع الوعي «الانعزالي» لبيئتها في بيروت الشرقيّة. وكانت رؤية برهان للحرب في الفيلم من خلال فيلم «فاسبندريّ» الإيقاع نسبة إلى السينمائي

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 21-22.

(2) بيار أبي صعب، «برهان علويّة... سينمائي الزمن الضائع»، **الأخبار**، 26 تشرين الثاني 2007.

الألماني الشهير فاسبيندر[1]، نشعر بثقلها ولا نرى فيه مشهدًا حربيًا واحدًا. ثم جاءت سلسلة الرسائل التي رصدت آثار تلك الحرب، بين المنفى القَسريّ، وعزلة الداخل اللذين ترجّحَ بينهما برهان علويّة طويلاً، على مستوى التجربة الشخصيّة: **رسالة من زمن الحرب، رسالة من زمن المنفى، إليك أينما تكون.**

في الفترة نفسها كان ثمّة «جمر تحت الرماد»، حيث بدأ شباب لبناني متخرج من جامعات أوروبا يخرج أفلامًا هي من نوع Art House أي بهدف الفن السينمائي ولا تُعرض في دور السينما ولا تصل إلى مرحلة التوزيع والتسويق التجاري. وقد تصيب هذه الأفلام مُشاهد السينما العادي بالملل، فلا أكشن ولا قُبل ولا جنس ولا معارك ولا عصابات ومسدسات.

والشكر يعود إلى الصفحات الثقافية في جرائد بيروت في تلك الفترة، حيث كانت تقوم بتغطية التيار السينمائي اللبناني الجديد، وتكتب مرارًا عن مارون بغدادي مثلاً، الشاب الذي أخرج فيلم **بيروت يا بيروت** عام 1975، وتخصّص في السينما في باريس وكرّت سبحة أفلامه حتى فُتحت له أبواب العالمية بفيلم **حروب صغيرة** عام 1982. درس بغدادي العلوم السياسية في الجامعة اللبنانية ثم تخرّج من جامعة السوربون في باريس بدكتوراه في علم الاجتماع، ثم تخصّص في السينما أيضًا في باريس وعاد إلى بيروت عام 1974 ليعمل في قسم الأخبار في تيلفزيون لبنان. وعندما اشتعلت الحرب ترك بيته شرق بيروت بسبب انتمائه السياسي ليقيم غرب المدينة. وزاد مجموع أفلام بغدادي عن العشرين، وهذه الأفلام ليست متوافرة في أيّ مكان وقلّة من الناس شاهدتها. في معظم أفلامه يصوّر مارون بغدادي الحرب بأنّها لعنة حلّت على لبنان. في العام 1993 كان مارون يصعد إلى منزل أمّه في الطّبقة الخامسة في الأشرفية، عندما انقطعت الكهرباء لفترة وجيزة وزلّ قدمه في العتمة ووقع إلى موته المحتم في منور الدرج من الطابق الخامس. كان عمره 33 سنة.

(1) راينر فرنر فاسبندر Rainer Werner Fassbinder (1945 ـ 1982) أشهر مخرج سينمائي ألماني في ما عُرف بالسينما الألمانية الجديدة.

سينما ما بعد الحرب

في العام 1992 ظهر فيلم سمير حبشي **الإعصار**، الذي كان أيضًا عن الحرب. وحتى بعد عشرين سنة من فيلم سمير حبشي، كانت معظم الأفلام اللبنانية في التيار الجديد تدور حول الحرب أو تُدخلُ الحربَ كعنصرٍ مهم في صياغتها وتفاصيلها. وطيلة هذه السنوات سمع اللبنانيون عن الأفلام اللبنانية دون أن يتمّكنوا من مشاهدتها في بيروت، لأنّ دور السينما لم تكن تعرضها. وقد تعرضها نوادٍ متخصّصة في بيروت أو مهرجانات سينمائية هناك. وحتى السينما الألمانية قدّمت فيلمًا إلمانيًا عن الحرب اللبنانية بعنوان **دائرة الخداع** من بطولة الممثّلة الألمانية «حنّة شيغولا». ولكن منذ منتصف التسعينيّات بدأت تخرج أفلام لبنانية جديدة منها *West Beyrouth* لمخرج غير معروف سابقًا هو زياد الدويري. وكان أن حقّق هذا الفيلم نجاحًا تجاريًا في أوروبا وأميركا الشمالية، ونجح عرضه في لبنان أيضًا.

ومنذ ذلك الحين توالت الأفلام اللبنانية وباتت دور السينما تعرِضها ومنها أفلام لنادين لبكي (**سكر بنات**). وهذا التطوّر أعلن ولادة جيل جديد من السينمائيين اللبنانيين ونجاح هذا الجيل في تحقيق اختراق هام هو إنشاء سينما لبنانية ذات نكهة خاصة ومُناخ مميّز.

قد تشبه الأفلام اللبنانية الجديدة بعد التسعينيّات بعضها البعض، ولكنها لم تعد تشبه الأفلام المصرية، مثلاً كما كانت في الستينيّات والسبعينيّات. ويمكن القول إنّ ما بدأه مغامرون كمارون بغدادي وبرهان علويّه في السبعينيّات قد أثمر بعد ثلاثين عامًا، وأصبح للبنان أخيرًا سينما خاصة به.

في العام 1998 خصّص معهد العالم العربي في باريس مِهرجانًا للسينما اللبنانية عرض خلاله 50 فيلمًا لبنانيًا. حتى أنّ المحطات التيلفزيونية اللبنانية أخذت تعرِض كثيرًا من الأفلام الوثائقية القصيرة والتجريبية، لمخرجين لبنانيين شبّان وشابات، خرّيجي المعاهد السينمائية. فشجّع هذا المنحى ظهور مواهب جديدة. وتطوّر دور وزارة الثقافة اللبنانية التي خصَّصت ميزانيات متواضعة لدعم الفيلم اللبناني، وافتتحت عام 2002 مركز Cinémateque كأرشيف للسينما يطمح إلى ترميم ألف فيلم لبناني.

مع حلول العام 2010، أصبحت السينما اللبنانية أكثر تطوّرًا وحضورًا، وأصبح المشاهد اللبناني أكثر قبولاً للذهاب إلى دار للسينما لمشاهدة فيلم لبناني. وحتى مشكلة اللهجة اللبنانية تمّت معالجتها بمهْنية:

أولاً، أدّى انتشار التيلفزيون اللبناني في العالم العربي إلى دخول اللهجة إلى منازل المشاهدين العرب في كلّ مكان، فباتت اللهجة اللبنانية محبّبة لهم ومفهومة. وساعد على ذلك مستوى تحرّر التيلفزيون اللبناني، مقارنةً بتيلفزيونات العرب، وبرامجه التي تعرض سيدات لبنانيات جميلات يتكلّمن اللهجة اللبنانية، وكان هذا عامل جذب هام للمشاهد العربي لا سيما الخليجي.

والعامل الثاني أنّ واضعي نصوص وحوارات الأفلام اللبنانية طوّروا جملتهم وعباراتهم، حتى أصبح الحوار باللهجة اللبنانية سلسًا وقريبًا من الفصحى، مقارنة بأفلام الستينات عندما كان الكلام اللبناني نافرًا في فيلم باللهجة المصرية. ففي أحد الأفلام القديمة مشهد يحاول بطل الفيلم، وهو مصري تعلّم كلمات لبنانية من شخص لبناني في الفيلم، ويستغرق هذا التلقين عدّة دقائق، وكأنّ ما يريد تلقينه إياه هو من لغة أخرى صعبة لا علاقة لها باللغة العربية (أراد أن يغازل بطلة الفيلم فتاة لبنانية بالقول «يسلمولي هالعينتين الحلوين»، فتلعثم كثيرًا). ويُقارن هذا الفيلم من الخمسينيّات بفيلم **فلافل** (2007) الذي يستعمل أحدث العبارات الشعبية في لبنان، ما أضاف إلى قيمة الفيلم.

وبرز في الخمس والعشرين سنة الأخيرة عدد من نقّاد السينما في بيروت أبرزهم إبراهيم العريس في جريدة **الحياة**، وجورج كعدي في جريدة **النهار**، ونديم جرجورة ومحمد سويد وإميل شاهين وغيرهم، كتبوا عشرت المقالات وعددًا من الكتب في النقد السينمائي.

أزْمة تمويل السينما

في العام 1997 كتب جورج كعدي ملفًا عن السينما، نشر فيه مقابلات مع مخرجين لبنانيين منهم برهان علويّه وأولغا نقّاش وإيلي أداباشي وبهيج حجيج وسمير حبشي، أجمعوا على مسألتين: شِحّ الدعم المالي لصناعة سينما لبنانية

وفقدان الثقافة السينمائية في بيروت[1]. وشَكَوا من أنّ مشاريع إعادة الإعمار ما بعد الحرب ركّزت في الأبنية والسياحة والخدمات وأهملت قِطعةً حيويةً لكي يستعيد لبنان مجده السابق، وخاصة صناعة السينما. وشكوا أيضًا من أنّ موزّعي الأفلام في بيروت لم يكترثوا للفيلم اللبناني الحديث، بل اهتمّوا بالأفلام الغربية والأفلام المصرية ونظروا إلى الفيلم اللبناني الجديد بأنّه «فن للفن» لا يطعم خبزًا في السوق.

كما انتقد نديم جرجورة غياب بنية تحتية لصناعة السينما، فلا استوديوهات ولا مختبرات ولا كاميرات حديثة ولا شركات إنتاج معقولة ولا دعم من الدولة. فبات مجهود السينما اللبنانية معظمه لأفراد، إضافة إلى نموّ الدراسات السينمائية في الجامعات اللبنانية وعودة مخرجين وتِقنيين سينمائيين من الخارج وظهور نَوادٍ للثقافة السينمائية في بيروت، ومساهمة الملاحق الثقافية للسفارات الأوروبية كسفارة فرنسا ومعهد غوته الألماني.

حتى اليوم ما زالت السينما اللبنانية تعتمد على المجهود الفردي للمخرجين والمنتجين والمصوّرين، فلا شركات سينمائية ضخمة ولا ميزانية حكومية تواكب الفن السابع ولا استوديوهات عصرية. وكانت النتيجة أنّ التمويل الخارجي ومنذ 1990 كان سيّد الموقف. حتى أنّ مجموعة أفلام جيّدة ظهرت عام 1994 كانت كلّها بتمويل أوروبي: **الشيخة** لليلى عساف، **الإعصار** لسمير حبشي، **كان يا ما كان، بيروت** لجوسلين صعب، **وآن الأوان** لجان كلود قدسي.

شابه وضع السينما اللبنانية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وضعَ شاعر كتب ديوانًا وأراد نشره، وفي غياب من يتبنّى عمله، اضطُرّ إلى تخصيص معظم وقته ونشاطه للبحث عن التمويل والنشر والتسويق الذاتي. فخسر لبنان إبداع هذا الشاعر. وهذا ما حصل مع أغلبية المخرجين في لبنان إذ اضطرتهم ظروف صناعة السينما الصعبة في لبنان إلى أن يصبحوا منتجين، وتقلّصت مِساحة الابداع والكتابة من حياتهم. وفي حقيقة الأمر أنّ التمويل من الدولة اللبنانية ومن القطاع الخاص أو من مؤسّسات ترعى السينما، يجب أن

(1) «النهار تفتح ملف السينما اللبنانية»، جورج كعدي، **النهار**، 20 كانون الأول 1997.

يكون الهمَّ الأخير للمخرجين، حتى تنتعش بيروت كعاصمة للسينما، وأن يلاحق أصحاب المال هؤلاء المخرجين ليبدعوا أفلامًا جديدة، لا أن يتسوّل السينمائي على أبواب المموّلين.

وعلى سبيل المثال، كتب فيليب عرقتنجي سيناريو فيلم **بوسطة** عام 1989، ولكنّه لم يتمكّن من إنجازه قبل العام 2005. وبرهان علويّه عمل على فيلم سيرة جبران خليل جبران لأكثر من 15 سنة ولم ينجزه. ترى كم من الأفلام أضاع عرقتنجي وعلويّه خلال انتظارهما للتمويل مدّة 15 سنة؟ وكم خسر لبنان من إبداع هذين المخرجين المبدعين وأمثالهما؟

إنّ تجارب مرّة كتلك التي خاضها عرقتنجي وعلويّه مع شِحّ التمويل، دفعت المخرجين إلى السعي للدعم الأوروبي الذي رافقته شروط أضرّت بأخلاقية المهنة.

في العام 2002، دُعي المخرج أسد فولادكار، وهو أستاذ في الجامعة اللبنانية الأميركية، للمشاركة في مِهرجان للسينما في الهند ليعرِض فيلمه **لما حكيت مريم**. ولم يكن لديه سوى نسخة واحدة هي الأصلية عن الفيلم. فطلب دعمًا من وزارة الثقافة من أجل نسخة ثانية يعرِضها في المهرجان. فوافقت الوزارة على الطلب، غير أنّها لم تدفع ثمن النسخة الثانية إلا بعد ثلاث سنوات من المهرجان. كما أنّ المخرجة دانيال عربيد قدّمت طلبًا للوزارة للمساعدة على تمويل فيلمها، فجاءتها الموافقة ولكن المنحة كانت 15 ألف دولار، وهو مبلغ زهيد لا يعادل نسبة ضئيلة جدًا من كُلفة الفيلم. فأعادت المبلغ واقترحت في رسالتها أن تستعمل الوزارة هذا المبلغ على نشاط ثقافي آخر غير السينما. هذا في وقت تنفق فيه استوديوهات الغرب مئات ملايين الدولارات على الفيلم الواحد، وتعتبر ميزانية فيلم صغير هي بضعة ملايين دولار. ويضيف فولادكار ساخرًا: لو وُلد اينشتاين لبنانيًا لما أمكنه أن يحقق أيًا من مواهبه أو إمكانياته العقلية[1].

يقدّم سمير حبشي رأيًا مخالفًا حول التمويل الرسمي في لبنان، أنّ إنجاز فيلمه **الإعصار** لم يكن ممكنًا بدون دعم الدولة اللبنانية. وحتى في أوروبا لا يمكن الكلام على صناعة سينمائية ناجحة في فرنسا وألمانيا وإيطاليا بدون دعم رسمي.

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 33.

لقد حاول فيليب عرقتنجي تمويل فيلم **بوسطة** محليًـا وظهر آفيش الفيلم يعلن عنه كـ«فيلم لبناني 100%». إذ رغم حصوله على بعض التمويل الفرنسي، إلا أنّه لم يكن إنتاجًا مشتركًا. ويشرح عرقتنجي سعيه لعدّة سنوات لتمويل الفيلم، بدءًا لدى المصارف، ثم محاولاته مع 140 رجل أعمال، ثم بيعه لشهادات استثمار، قيمة كل منها 10 آلاف دولار، إضافة إلى حصوله على مبلغ صغير من فرنسا. وفي النهاية تراكم مبلغ 980 ألف دولار، وجَمع هذا المبلغ استغرق معظم نشاط عرقتنجي، بدلاً من الانصراف إلى الإخراج السينمائي البحت. وبهذا المبلغ الزهيد لم يتمكّن عرقتنجي من تنفيذ معظم أفكاره التي تطلّبت تصوير مشاهد في عدّة مناطق من لبنان ومشاهد راقصة متقنة. فكان أن صُوِّرَ الفيلم خلال 55 يومًا في ظروف صعبة.

وإذا كان عرقتنجي قد تمكّن من جمع مليون دولار تقريبًا، فإنّ فولادكار لم يملِك حتى 50 ألف دولار لفيلمه **لما حكيت مريم**، فصوّره بهذا المبلغ الضئيل خلال 15 يومًا وبعددٍ قليلٍ من المشاهد. أما فيلم **بيروت اللقاء** فقد تمَّ تمويله بإنتاج تونسي بلجيكي، وفيلم **معارك حب** بتمويل فرنسي، وفيلم **حروب صغيرة** بتمويل أميركي، وفيلم **متحضّرات** بتمويل فرنسي، وفيلم **غرب بيروت** بتمويل فرنسي بلجيكي، وفيلم **حزام النار** بتمويل فرنسي، وفيلم **حياة موقوفة** بتمويل فرنسي.

وحتى مع التمويل الأوروبي عاش المخرجون اللبنانيون وفريق العمل والممثلون حياة صعبة، ومرّوا أحيانًا بمراحل فقر وعوَز. حيث إنّ التمويل الأجنبي لم يسدّد إلا قسمًا من النفقات التي كانت متواضعة جدًا على أيّ حال. لقد سعى المخرجون اللبنانيون إلى التمويل الفرنسي، لأنّ فرنسا هي الدولة الوحيدة في أوروبا التي تموّل أفلامًا غير فرنسية، وبمواضيع لا علاقة لها بفرنسا.

ولكن التمويل الغربي كان له شروطه كما ذكرنا. منها شروط لا يفرضها المموّل بل تفرض نفسها. ذلك أنّ الانتاج في أوروبا وبتمويل أوروبي يعني توزيعًا غربيًا على دور السينما ويعني جمهورًا غربيًا للفيلم، ويعني أيضًا قالبًا وتفكيرًا غربيين لفيلم لبناني. وفي هذا السياق تشرح جوسلين صعب أنّها مخرجة لبنانية منفتحة على الشرق والغرب وهي ابْنَةُ هذين العالمين، ولكنها عندما تحصُل على

تمويل فرنسي، فإنّ هذا يعني المجازفة بمضمون السيناريو. وهنا كان لا بدّ لها أو لأيّ مخرج لبناني من أخذ المشاهد الفرنسي بالحسبان، فيصبح ذوق الأوروبيين ومفهومهم للفيلم عاملاً أساسيًا في معادلة صناعة الفيلم اللبناني المُموَّل تمويلاً أوروبيًا. ويصبح المخرج اللبناني وكأنّه دليل سياحي للمشاهدين الأجانب إلى لبنان، وليس مبدعًا يمارس العمل النقدي لمجتمعه ولثقافته[1].

وفي السياق نفسه يصف عرقتنجي ضغطًا فرنسيًا أكثر مباشرة من خلال تجربة فيلمه **بوسطة**. ذلك أنّه رغب في تقديم هذا الفيلم كعمل يختلف عما اعتاد الغربيون مشاهدته عن لبنان. فتدخّل المموّلون الفرنسيون وادّعوا أنّ النصّ والسيناريو بعيدان عن واقع المجتمع اللبناني، وكان هذا يعكس نظرتهم هم إلى كيف يجب أن تكون الصورة النمطية الغربية عن لبنان (طوائف متقاتلة وشعب متخلّف وعنيف، الخ).

فشعر عرقتنجي بالإهانة له وللبنان الذي اختَصره المموّلون الفرنسيون بصور نمطية كولونيالية في رؤوسهم. ثم إنّ مؤسسة Cinéma du Sud في باريس رفضت تمويل الفيلم لأنّها اعتبرته «عملاً غير جادّ». ويقول عرقتنجي إنّه في كل مرّة حضر مِهرجانًا غربيًا للسينما - حيث تُعرض أفلام من أفريقيا وآسيا والعالم العربي وأميركا اللاتينية بتمويل أوروبي - يجد أنّ الأفلام تحكي اللغة السينمائية نفسها المطلوبة منها، وأنّ هويّتها الثقافية والوطنية ضعيفة، وأنّها تستعمل لغةً فرضها العامل الاستعماري الأوروبي الذي زال في العالم الثالث عسكريًا ولكنّه مستمرّ اليوم ثقافيًا. إنّهم يريدون أفلام العالم الثالث بصورتهم هم وبمنطقهم هم وبلغتهم السينمائية هم.

وأفضل مثل على ذلك، هو مقارنة أفلام المخرج الهندي «ساتياجيت راي» من فترة الخمسينيّات، والتي كانت بتمويل ذاتي محلي وتقنيّات بسيطة جدًّا وميزانية فقيرة، مع فيلم **سلامدوغ مليونير** الهندي (2008). فيلاحظ المشاهد إخلاص أفلام ساتياجيت راي البسيطة للهوية الهندية وثقافة ولايات البنغال في الهند مع موسيقى رافي شنكر الأصيلة، فيشدّه سحر هذه الأفلام التي يودّ مشاهدتها مرات. ثم يقارن

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p.40.

أفلام راي بالانتاج الهوليوودي الزائف ذات المضمون الأميركي وموسيقى التِكنو الفارغة لفيلم **سلامدوغ** الذي فاز بجائزة أوسكار ولا علاقة لها بثقافة الهند إلا القشور (المكان واللغة). ويصبح موضوع فيلم **سلامدوغ** المركزي يدور حول لعبة الحظ الأميركية (**مَن يصبح مليونيرًا**).

لقد انتهى الأمر بعرقتنجي إلى البحث عن تمويل الفيلم من مصادر لبنانية محلية، فاستغرق الأمر عدّة سنوات ولكن كانت النتيجة أنّ فيلمه كان الأكثر شعبية في صالات العرض، حيث فاق جمهوره جمهور أفلام أخرى تُعرض في بيروت في الفترة نفسها. وساعد في ذلك حملة الترويج للفيلم على محطات التلفزة المحلية.

وتذهب رندة الشهال في تجربتها أبعد من عرقتنجي حول شروط التمويل الرسمي الفرنسي. ففيما خصّ استعمال اللغة كان الشرط في السابق أن يكون 50 بالمئة من حوار الفيلم باللغة الفرنسية. ولكن بدأ المموّلون يفرضون نسبة 70 بالمئة من حوار الفيلم بالفرنسية شرطًا للتمويل. وبرّر الفرنسيون ذلك بأنّه لا يوجد سبب لتُموّل فرنسا فيلمًا باللغة العربية بنسبة كبيرة. وتضيف جوسلين صعب أنّ بعض أفلامها كان حواره بالفرنسية بنسبة كبيرة، ولكن الصندوق الوطني للفيلم في فرنسا كان يعطي الكثير من المال للأفلام التي تعتمد اللغة الفرنسية بأكملها وليس لأفلامها هي أو أفلام غيرها التي تعتمد لغة غير الفرنسية.

وثمّة عشرات الأفلام اللبنانية، وحتى فيلم نادين لبكي، **سكّر بنات**، تعتمد ممثلين فرنسيين أو لبنانيين ناطقين بالفرنسية لتنفيذ شروط التمويل. أما جان كلود قدسي فهو يرى مشكلة في أنّ المشاهد الغربي اعتاد أفلام عالمثالثية يعتبرها في أفضل الأحوال تجريبية experimental أو «فنيّة» أو art house ويصنّفها تحت ما يُسمّى «السينما العالمية cinéma du monde» (وهي عبارة يُقصد منها «سينما العالم الثالث» وليس السينما الأميركية أو الايطالية مثلاً).

وعلى سبيل المثال عندما يقدّم اللبنانيون طلبات تمويل لأفلامهم، فالمموّل الأوروبي يفضّل الأفلام التجريبية الفنيّة للجمهور الأوروبي. ولكن هذا يعني أنّ الأفلام اللبنانية التي تُنتج بالطريقة التي يفضّلها الأجنبي سيستغربها المشاهد اللبناني والعربي ولن يقبلها. ويشكو من هذا المرض الكثير من أفلام تونس

والمغرب والجزائر أيضًا، وحتى بعض أفلام يوسف شاهين شعر المشاهد المصري والعربي عامة بغربتها الغريبة. والأسوأ أنّ المموّل الأوروبي لديه تصوّرات عما يجب أن يكون أو لا يكون الفيلم اللبناني، وأحيانًا يصبح تمويل فيلم لبناني على «الموضة» وأحيانًا لا يكون، وَفق المناخ السياسي السائد. وهذا يؤكد الحاجة إلى دعم رسمي لبناني للمخرجين اللبنانيين ولو بقيمة 30 بالمئة من ميزانية الفيلم.

التسويق والتوزيع

صعوبات السينما اللبنانية لا تتوقف على مسألة التمويل والانتاج، بل ثمّة مشكلة أكبر هي التسويق والتوزيع. إذ ماذا يفعل المخرج المسكين عندما يكتمل الفيلم ويصبح الشريط بيده؟

عدا صعوبة إنتاج الأفلام اللبنانية أثناء سنوات الحرب، فقد كانت دُور السينما تمثّل إشعاعًا حضاريًّا حقيقيًّا في بيروت ما قبل الحرب بديكوراتها وأناقة مبانيها ونوعية الأفلام الأوروبية التي تعرضها وأسمائها الفرنسية (إليزيه، أمبير، فرساي، إلخ). وقد سجّل محمد سويد سيرة حياة دُور العرض في كتاب جميل بعنوان **يا فؤادي**[1]، وعمّا حلّ بهذه الدور اثناء الحرب. فتلك التي كانت في وسط البلد تعرّضت للدمار والخراب. وتلك البعيدة في رأس بيروت أقفلت أبوابها إلى الأبد (سينما الحمرا، سينما فرساي، سينما ستراند، سينما إلدورادو، سينما سارولا).

لقد عرقل دمارُ دُورِ العرض في وسط بيروت، وإقفال بعضها في حي الحمرا، وضع السينما من ناحية التسويق والتوزيع. كما أنّ خطوط التماس بين البيروتين منعت روّاد السينما من شرق المدينة من زيارة دور شارع الحمرا ورأس بيروت. فظهرت دور بديلة في الأشرفيه وبيت مري وبُرمانا وجل الديب وجونيه وبكفيا وعجلتون وعشقوت وذوق مكايل. وباختصار، دمّرت الحرب بنية صناعة السينما في بيروت، من تجهيزات وتسويق ودور عرض.

---

(1) محمد سويد، **يا فؤادي سيرة صالات العرض الراحلة**، دار النهار، 1996.

في العام 1991 ذكر محمد سويد[1] أنّ في لبنان ثمّة 27 صالة عرض سينمائي من أصل 180 صالة عرض في بداية عام 1975. ورغم أنّ عدد الصالات قد تضاعف في السنوات العشرين بعد 1991، وظهرت دور عرض ذات صالات متعدّدة في السنوات الأخيرة، إلا أنّها واصلت التقليد المعتمد منذ ما قبل الحرب، وهو تخصيص كل الصالات للأفلام الأميركية أولاً، وللمصرية والفرنسية ثانيًا، ولم تفسح مجالاً للفيلم اللبناني إلا في الحالات النادرة.

وقد مضت عدّة سنوات بعد الحرب حتى حَظِيَ فيلم لبناني بالعرض في صالة تجارية في بيروت. ويبرّر صاحب شركة «الصبّاح إخوان للانتاج والتوزيع» في مقابلة مع محمد سويد عام 1998، أنّ الأفلام اللبنانية لا تحمل أوصاف النجاح التجاري الجماهيري، وأنّ التجربة أثبتت أنّها كانت فاشلة في السوق عندما ظهرت في صالات العرض الأول. والجمهور لم يقبلها. ولكنَّ الوضع تحسّن كثيرًا منذ ظهور فيلم **بيروت الغربية** في العام نفسه، وخصّصت سينما أمبير صالة رقم 6 لعرض الأفلام اللبنانية. وعرضت هذه الصالة فيلم **ظلال المدينة** لمدّة 11 أسبوعًا، وفيلم **لما حكيت مريم** لمدّة أربعة شهور.

وأسوأ ما في موضوع التوزيع أنّ الأفلام اللبنانية شاهدها العالم كلّه في المِهرجانات وفاز أكثرها بعدّة جوائز، وُعرضت على شاشات التلفزة في أوروبا (Arte) وأميركا وكندا وأوستراليا واليابان، لم يشاهدها اللبنانيون والعرب، رغم أنّ العالم العربي يشكّل سوقًا عريضة للأفلام، قوامها مِئتا مَليون مشاهد. وهو أكبر من السوق الأميركي الذي يوفّر إيرادات كافية لأفلام هوليوود الضخمة كأفلام Star Wars.

وصعوبة عرض أفلام لبنانية في السوق العربية سببه إمّا الرقابة أو الصعوبات اللوجستية من توزيع وتسويق. فكانت حجّة الموزّعين أنّ الأفلام اللبنانية هي غريبة بعض الشيء عن المشاهد اللبناني والعربي وتشبه مَن اعتاد سماع فيروز في ظل عاصي الرحباني وابتعد عنها في ظل ابنها زياد. وكأنّ على متذوّق الفن أن يعيش من المهد إلى اللحد في نمط فني واحد لا يزيح عنه. وفي هذا منتهى الجمود وموت الابداع وعدم تشجيع السينمائيين اللبنانيين الجدد.

(1) **جريدة الحياة** 2 آب، 1991.

وفي هذا ينتقد محمد سويد ذوق المشاهد اللبناني الذي لا يحمل ثقافة سينمائية. فهذا المشاهد لا يقرأ مقالات النقد الجاد للسينما اللبنانية في صحف بيروت كـ **السفير** و**النهار** و**الحياة** و**الأخبار**، بل يسعى إلى أخبار الفنانين، وماذا يأكلون ويشربون وأين يسكنون؟ والقيل والقال عن حياتهم الشخصية فحسب: «وهذا يعني أنّ نقّاد السينما لا يجدون قرّاءً لمقالاتهم. ففي الماضي كانت الصحف في بيروت تتعاطى مع الثقافة بكل جديّة. ولكن مع طغيان التيلفزيون تغيّر الوضع. نعم الناس هنا تخصّص الوقت لمشاهدة السينما، ولكنّها سينما تسلية، والناس لا تتذكّر بعد يومين حتى عنوان الفيلم الذي شاهدته».

ينتقد زياد الدويري إهمال صناعة السينما في لبنان، مشيرًا إلى أنّ الصناعة السينمائية في أميركا عبر استوديوهات هوليوود لها قيمة اقتصادية كبرى، وتأتي في المرتبة الثالثة في مجمل صادرات الاقتصاد الأميركي. ويشرح سمير حبشي صعوبة إنتاج الأفلام في لبنان، فإذا كانت كُلفة الفيلم هي 500 ألف دولار وهي ميزانية زهيدة جدًّا، فإنّ السوق اللبناني أثبت أن حجم مشاهدة أفضل فيلم لبناني هو 150 ألف مشاهد، وهو رقم قياسي، ولكن إيراد هذا الرقم (900 ألف دولار) لا يكفي لتغطية كلفة الانتاج والتوزيع، وهو يعني أنّه لا يمكن الاتكال بحال من الأحوال على السوق اللبناني فقط. وعلى سبيل المقارنة فإنّ الفيلم الأميركي حتى لو بلغت تكاليفه مئة مَليون دولار فإنّ مجرّد عرضه في أميركا فقط يحقق أرباحًا، فما بالك بعرضه حول العالم!

الرقابة

أمّا مسألة الرقابة فهي قصّة أخرى في لبنان. ففي حين تُعرض أفلام «البورنو» علنًا في دور سينما في بيروت، وتوزّع الأفلام في المَحالّ وتشاهد على الانترنت دون رقيب، يتعرّض الفيلم اللبناني إلى رقابة حازمة من فرع الرقابة في الأمن العام بضغط من الإقطاع الديني والسياسي.

وإذا كانت حُجّة الدولة في عدم ردع أفلام «البورنو» الأجنبية، أنّ الفلتان الأمني وغياب الدولة كانا سابقًا السبب، لم يعد هذا ممكنًا اليوم حيث ذكرت

الصحف في حَزيران 2009 أنّ دار سينما رئيسَة في الحمرا تعرض أفلام «بورنو» بشكل متواصل. وحتى فيلم **الإعصار** الذي دعمته الدولة، تعرّض لمقصّ الرقيب وعُرض مجتزأً، رغم أنّه عن السلام. وفي العام 1998 عندما وصل فيلم **غرب بيروت** إلى لبنان، اشترطت الرقابة على زياد الدويري أن يحصُل على موافقة المرجِعيّات الدينية الإسلامية والمسيحية ليُسمح عرضه في بيروت. كما أنّ الرقابة حذفت 47 دقيقة من أصل 90 دقيقة من فيلم رندة الشهال **متحضرات**، وتعرّضت المخرجة للقدح على لسان رجال الدين في المساجد. كما لم يُعرض هذا الفيلم إلا مرّة واحدة في بيروت ضمن مِهرجان سينمائي عام 1999، مع أنّه عُرض مرارًا خارج لبنان وفاز بجوائز عالمية. وإذ رفضت الشهال قبول جائزة عن فيلمها مشاركةً مع مخرج إسرائيلي، هنّأها وافتخر بها المحيط اللبناني نفسه الذي حارب فيلمها وقتل فرص عرضه في بيروت. وحتى فيلم عرقتنجي، **بوسطة**، تعرّض لمقصّ الرقيب حتى تعب المخرج وسعى إلى حلول ترضي الرقابة.

سينما الواقع

احتلّت بيروت وحربها بين 1975 و 1990 مِساحة واسعة من مضمون الأفلام اللبنانيّة الجديدة، من **بيروت اللقاء** لبرهان علويّة وحتى **بيروت الغربية** لزياد الدويري وما بعده في السنوات الأخيرة. تدور أحداث فيلم **بيروت الغربية** في الأشهر الأولى من الحرب اللبنانية عام 1975. هو فيلم عن عائلة صغيرة تعيش في غرب بيروت، قوامها رياض وزوجته هالة وابنهما طارق. عندما تبدأ الحرب يقول رياض لزوجته هالة: إنّ هذه الحرب هي بين الفلسطينيين والإسرائيليين، و«ليس لنا كلبنانيين علاقة بها». وهذا التوجّه من المخرج ـ أنّ ما يحدث هو «حروب الآخرين على أرض لبنان» ـ لا ينعكس على كل عناصر الفيلم الذي كانت أحداثه وشخصياته لبنانية بالخالص.

يحاول رياض وهالة وابنهما طارق مواصلة العيش، وكأنّ الحرب من حولهم لا تعنيهم. فيذهب طارق إلى مدرسته رغم أنّها أغلقت أبوابها، وتذهب هالة المحامية إلى قصر العدل الذي أصبح على خطوط التماس. ويكتشفون مع الوقت

أنّ فضاءات بيروت بدأت تُطبِق عليهم. ويأتي هذا الاكتشاف عندما يوقفهم حاجز ميليشيا، وتطلب عناصره من رياض بطاقة الهوية ليتبيَّن مذهبه. ثم يأمره بأن يعود من حيث أتى، لأنّه «من تلك المنطقة ـ أي الغربية ـ والمسيحيون لا يسمحون لأحد بدخول منطقتهم».

فيعترض رياض على منعهم من المرور إلى شرق العاصمة: «ولكننا من هنا!» (أي من بيروت كلّها).

ويؤكّد له المسلّح: «المسيحيون فقط يحقّ لهم العبور من هذا الحاجز».

ولا يفقِد رياض الأمل: «ولكننا من بيروت!».

عندها يشرح الميليشياوي: «شوف يا أستاذ.. ما بقى فيه بيروت.. هلّق فيه شرقية وغربية!».

عندها تهمس هالة لرياض: «نحنا بأي بيروت؟».

فيجيبها رياض وهو يرجع بالسيارة: «بعتقد نحنا بالغربية».

أصبحت بيروت في زمن الحرب مدينة منقسمة بعيدة وغريبة عن أبنائها. وهكذا صوّرت معظم الأفلام اللبنانية عودة المجتمع اللبناني إلى زمن ما قبل الحداثة، وإلى تقمّص الانتروبولوجية القبلية التي ظنّ الجميع أنّها اختفت في بيروت الحديثة في الستينيّات وأوائل السبعينيّات. وأصبحت بيروت حربًا لا تنتهي، وصوّرها المخرجون هكذا: مسرح الحرب الدائمة بأشكالها المتعدّدة.

ظن مصمّمو الهندسة أن أوّل ما يحتاج إليه اللبنانيون هو إعادة إعمار الوسط التجاري، ما يسمح بخلق فسحة لقاء بدلاً من إبقائه مقفلاً ومهدّمًا تحت الركام، رغم اعتراض المثقفين على مشاريع إعادة الاعمار، وتهديم الأبنية التراثية، والقضاء على الأسواق الشعبية. ولكن النتيجة أنّ ما ظهر بعد اكتمال الترميم والإعمار، كان جسدًا بلا روح ومدينة بلا حياة، وفراغًا عكس الفراغ العاطفي الذي شعر به اللبنانيون بعد الحرب. وهنا يسأل المرء لماذا فشلت إعادة لحمة مدينة بيروت بعد 15 عامًا من تقسيمها.

ولكن الحقيقة المرّة أنْ لا الدولة اللبنانية ولا المثقفون، استطاعوا حتى اليوم الإشارة إلى نسبة نجاح ولو خمسة بالمئة، من إعادة وحدة بيروت التي كانت في

الماضي. فالذين أشرفوا على إعادة بناء الوسط أهملوا شأنًا هامًّا، أنّ بناء الحجر ليس صعبًا بل ترميم النفس البشرية في مدن مزّقتها الحروب، هي الأساس في إعادة جو الثقة والتواصل في المجتمع. وأنّ ما بُني وأُعيد بناؤه في الوسط، لا علاقة له بالوطن والوطنية واللحمة الاجتماعية، بل هو هجين يتوسَّلُ التجّارَ وتدفّق الأموال، ويحرم اللبنانيين لا سيما الفقراء ومن أبناء الطبقة المتوسطة، من المِساحة المشتركة التي وفّرتها بيروت القديمة لقاطني الضواحي والمناطق البعيدة عن العاصمة.

يمشي المرء في الوسط التجاري فلا يشعر بأنّه في بيروت: أبنية جميلة ترتصف على جانبي الشوارع، مطاعم للذوات ولمن معه المال، وشقق تحتلّ مِساحة من شوارع الوسط، ثمن كل منها عشَرة ملايين دولار. فلا يستطيع المواطن، مثقفًا أو غير مثقف، سوى التجوّل في هذه الشوارع مشدوهًا وكأنّه في «ديزني لاند»، ثم يطوف في شوارع بيروت ليرى أنّها أصبحت كمدينة ملاهٍ. في فيلم برهان علويّه **إليك أينما تكون**، يعلّق الباحث أحمد بيضون على موضوع نفي أهل المدينة من وسط مدينتهم: «إعادة البناء الذي حصل، ورغم المظاهر الجيّدة، فإنّه أبعدك أنتَ. أنت بلا ماضٍ هنا. الماضي الذي يدور في ذهنك لا تعكسه هذه الأبنية. هذه الأبنية لا يبدو عليها عامل الزمن وهي بلا عمق ولا علاقة لك بها. شبابها ينبذك. نحن الكبار في السنّ نصبح كالسُيّاح، كما وكأننا في روما أو حتى في لارنكا»[1].

موضوع الحرب لا يزال هو الغالب على الأفلام اللبنانية الجديدة، خاصة بعد 1990، التي بلغ عددها العشرات. ولا ضير في ذلك لأنّ الزعماء طووا الحرب بعد 1991 وكأنّها لم تكن، ومضَوا يمتصّون خيرات البلاد.

من هنا، بعدما فشلت الطبقة الحاكمة الفاسدة في معالجة رواسب الحرب اللبنانية بأسلوب ضميري وأخلاقي يحقّق العلاج النفسي للشعب، جاء دور السينمائيين أصحاب الضمير في الإصرار على المعالجة السينمائية للحرب بوجوهها كافةً لتفرض على الشعب وعلى الدولة أن تعيد النظر، وتعالج الآثار النفسية الرهيبة لما حصل.

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 75.

عالجت الأفلام اللبنانية مواضيع راوحت بين الانهيار الاجتماعي وحدّة العداء الطائفي، وزوال منظومة القيم الاخلاقية والجراح النفسية العميقة التي أصابت اللبنانيين كأفراد. ولا يلام المخرجون في خيارات المواضيع لأفلامهم فهُم جيل الحرب، نشأوا على صوت المدافع أو غادروا لبنان بسبب الحرب، وكل ما له علاقة بلبنان ولعدّة عقود نضح بأشياء عن الحرب. إنّهم يسعون إلى نبش شيء ما جميل كان في بيروت قبل الحرب. أو كما يقول مخرج **الإعصار**، سمير حبشي، بأنّ ثمّة نمط حياة أخرى في بيروت قد ولّى. وبات مجرّد ذكر اسم لبنان في الخارج يذكّر الناس بالحرب، فيسيطر هاجس موضوعات الحرب على السينما اللبنانية.

ويذهب برهان علويّة بعيدًا بموضوع الحرب: «لماذا اخترتُ الحرب كموضوع لأفلامي؟ لأنّها هي الموضوع.. أصبحنا نعيش الحرب كمن يعيش مع زوجته وأطفاله. انتهت الحرب نعم ولكنّها احتلّت ذاكرتنا.. يمكنني أن أمضي حياتي أكتب عن مواضيع الحرب. هذه الحرب سكنت كل الأفلام اللبنانية التي ظهرت منذ بداية الحرب حتى اليوم. الأسباب التي أَشعلت الحرب لم تزُل. نحاول اليوم العودة إلى شروط ما قبل الحرب لإعادة تكوين المجتمع، ولكن هذه الشروط نفسها هي كانت وراء الحرب»[1].

ثمّة اتفاق بين معشر المخرجين اللبنانيين على طغيان سيكولوجية الحرب على أعمالهم. ويقول المخرج فيليب عرقتنجي: «الحرب هي عنصر أساس في هويّتنا اليوم. هويّتي كلبناني عمري 42 سنة مستمدّة من حقيقة أنّي أمضيت 10 سنوات فقط من دون حرب و32 سنة كلّها حرب». وتتساءل جوانا حاجي توما «لماذا لا أقدر أن أعيش في الحاضر؟ ربما لأننا قطعنا علاقتنا بالماضي بطريقة اصطناعية جدًّا. نركض ونركض وكأننا نبقى في مكاننا. نشعر بأننا أموات في هذه المدينة لا تاثير لنا في هذا المجتمع من حولنا وفي المدينة. ربما رباط الماضي هو ما يمنعنا عن الانطلاق»[2]. لعل عدم الاعتراف بعلاقتنا بالماضي هو الذي

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2008, p. xxi.

(2) Op. Cit., p. 77.

يسبّب مراوحتنا وشللنا عن التقدّم إلى الأمام. واقع أنّ ثمّة حربًا قد وقعت في لبنان يعني أنّ المشاكل كانت موجودة في البلد قبل هذه الحرب. هذه المشاكل هي هنا اليوم بعد الحرب، مع القالب الاجتماعي نفسه الذي أنتجها»[1].

وتتساءل رنده الشهال «إذا لم نتحدّث عن الحرب في أفلامنا، فعَمَّ نتكلّم؟ الفرنسيون والألمان والأميركان يتحدّثون دائمًا عن حروبهم في أفلامهم. يُصدرون كتبًا عن هذه الحروب، وتكتب عنها الصحف ويعبّر عنها الفنانون. أولئك الذين يتذمّرون أنّ أفلامنا هي عن الحرب يسعون إلى أفلام التسلية».

ويشرح الناقد نديم جرجورة[2] أنّ اهتمام مثقفين وناشطين ثقافيين وفنانين قد ازداد مؤخّرًا بموضوع الحرب اللبنانية بشكل لا مثيل له. من نشاطات ثقافية وفنية متفرّقة تنوّعت مضامينها، من معارض فوتوغرافية إلى أفلام فيديو وتجهيزات، ومن ملصقات ومحاضرات إلى أعمال مسرحية وموسيقية، استلهمت كلّها المعاني التي أشاعتها الحرب اللبنانية المعلّقة في لامبالاة القطاع الرسمي والأحزاب التي تناحرت طويلاً وتطوّعت اليوم لإبرام تحالفات غريبة مع أعداء الأمس، وفي لامبالاة مجموعة كبيرة من المثقفين والفنانين والأدباء والسياسيين والمفكّرين والشباب.

الأعوام التي تلت النهاية المزعومة للحرب لم تُقرأ كما يجب، ولم تخضع للتحليل والمعاينة النقدية من أجل إنتاج مصالحة جِدّية بين اللبنانيين. هذه المعالجة لو تمّت كانت ستسمح لهم، من بين أمور أخرى، الانتفاض على الساسة الذين أمعنوا فتكًا بهم أيام الحرب، وبات الزعماء أبطال السلم الهشّ والمنقوص، الممتدّ في الجِغرافيا اللبنانية مانعًا عن البلد وناسه إقامة وفاق أهلي حقيقي، وكتابة عقد وطني جديد يحصّن التنوّع الثقافي والإنساني والحياتي والفكري. هذا ما حصل على مدى خمسة عشر عامًا تلت الأعوام الخمسة عشر التي أشعلت الأرض وخرّبت البيئة ودمّرت الناس.

لماذا المزيد من الأفلام عن الحرب؟ الجواب في فيلم **خلص** لبرهان علويّة. لقد شاءه علويّة استشرافًا لزمن سيأتي على بيروت تختفي فيه الأخلاق والمبادئ.

(1) Op. Cit., pp. xxii-xxiii.

(2) نديم جرجورة، «ثلاثة أفلام.. ثلاث لحظات صادمة»، **السفير** 17 حَزيران 2009.

ولكنّ فيلم **خلص** طال إنجازه، ووصل متأخرًا، ليجد علويّة أنّ كل شيء تغيّر فعلاً في الاتجاه الذي كان يخشاه: هو فيلم عن موت الروح، وسقوط الأوهام، والعودة إلى نقطة البداية: على أبواب هزّة جديدة ليست سوى استئناف للحرب نفسها التي لَمّا تنتهِ يومًا. يبدأ الفيلم بمجموعة كليشيهات مقلقة: الفتى الفقير ابن القنّاص دهسته سيارة ومات في المستشفى لأنه لا يملِك فلوسًا. الشاعر الفقير، المسكون بأطياف «الرفاق» و«الشهداء» يريد أن يعرف لماذا ماتوا، تتركه حبيبته لتتزوج رجلاً غنيًا، فيمضي إلى صخرة الروشة. انزلاق شابين تطاردهما أشباح الحرب، إلى جحيم بيروت في زمن «السلم الأهلي» والجمهوريّة الثانية. سينمائي وشاعر، مناضلان سابقان لم يخرجا من الماضي القريب، يحاصرهما اليأس والفراغ واللامعنى في زمن «الإعمار» الراهن، فيتحولان إلى «مجرمين»، أحمد وروبي، في ليل بيروت نفسه، ينتقمان على طريقتهما.

ينتقمان من تاجر المخدّرات أولاً، ثم من مدير المستشفى ومساعده اللذين تركا الطفل وسام يموت. من عمليّة سطو إلى أخرى، يصبح مع الثنائي رُزم كثيرة من الدولارات، المفتاح الوحيد للانتماء إلى بيروت الجديدة مدينة الصفقات والفساد والفضائح الماليّة والكاباريه الخليجي. «أهكذا انتهت الحرب حقًّا، تاركة وراءها شعبًا من الذوات المجروحة، وكائنات ضائعة بلا قيم ولا مثل ولا مستقبل؟ القِصاص الأجمل سيكون من نصيب المناضل اليساري السابق، والمرتزق الحالي وليم حلاوة الذي سيُجبر على شرب زوم أحد كتبه الثوريّة حتى الاختناق. ويجيء دور الخواجة ريمون، ثريّ الحرب ورمز محدثي النعمة الذين باتوا يملِكون كل شيء إلا الذوق طبعًا. لكن في بيت الرجل الذي خطف عبير من حبيبها أحمد، ستتوقّف سلسلة القتل المؤسلب، ونجنح إلى نهاية شبه سعيدة، في الحدود التي لا تزال السعادة ممكنة ضمنها»... من خلال شخصيتين هامشيّتين، يسلّط السينمائي نظرة سوداويّة، مُرّة، على سنوات الإعمار التي حقنت اللبنانيين (ومعهم العرب) بأحلام كاذبة عن السلام الأهلي. ويخرج من الأعماق شياطيننا الجماعيّة الكامنة في بلد الفساد والنسيان والكذب السياسي والتلفيق الأخلاقي. لو أنجز **خلص** في وقته، لكان نبوءة[1].

(1) بيار أبي صعب، «برهان علويّة... سينمائي الزمن الضائع»، الأخبار، 26 تشرين الثاني 2007.

ولكن السينمائية لينا الخطيب تعتقد أنّ يومًا سيأتي وسيكون ثمّة أفلام لبنانية لا تحكي عن الحرب. ومن الأفلام التي لا تتعاطى سِماتِ الحرب فيلم **سكّر بنات** لنادين لبكي. ومع ذلك، تضيف الخطيب، فإنّ الحــرب مكثت هناك في الظلال، مواربة في الأفلام. ولا يتوقّف الأمر على السينما، فإنّ الفنون كافةً وأعمال الإبداع الثقافي المخلصة لشــروطها الأخلاقية، ركّزت في الحــرب اللبنانية وتوابعها، من أدب وشعر وروايات وفن تشكيلي ومسرح وموسيقى.

ومهما يكن، فإنّ مَن يراقب مَســير السينما الأميركية ســيلاحظ أنّ شلالاً من الأفلام عن الحرب الأهلية الأميركية التي مضى عليها 150 ســنة ظهر في السنوات الخمس وعشرين الأخيرة، وجميعها تحاكي الهوية الأميركية وتدعو إلى المزيد من الحسّ القومي والولاء، في وقت كانت الامبريالية الأميركية تصل مســتويات غير مسبوقة في العالم. فكيف يتعامل لبنان مع حربه الأهلية سينمائيًا؟

خلاصة

من يزور بيروت في السنوات الأخيرة ســيرى أنّ الأفلام اللبنانية من الموجة «الجديدة» باتت متوافرة أخيرًا في المتاجر المتخصّصة وتعرض في دور الســينما. حتى أنّ عدّة أفلام لبنانية باتت تعرض في الوقت نفســه. وما زال كل فيلم يحمل في أحشــائه الحرب اللبنانية حتى لو لم يتطرّق إلى الحــرب، كما في فيلم **فلافل** الذي ليس عن الحرب ولكن عتمته وإحساس الخطر والاستعمال الأكثر من عادي للســلاح الفردي وقمع المواطن للآخر بدون رادع، الخ. ودلالة أيضًا على الجودة واصالة الســينما اللبنانية الجديدة تأكيــد إبراهيم العريس أنّ الســينما اللبنانية قد حقّقت اختراقًا حتى في مصر، حيث يســعى مخرجون مصريون شــباب إلى تقليد الفيلم اللبناني، من خلال أفلام بميزانية متواضعة وممثلين شــباب لا يعرفهم أحد وأجواء ومؤثرات في الفيلم تشبه تلك المعتمدة في الأفلام اللبنانية. وهذا يعني أنّ تجارب المخرجين اللبنانيين وبحثهم عن أفضل الســبل وأكثرهــا اقتصادًا لإنتاج الفيلم قد أصبحت مدرســة في العالم العربــي، وأصبح المخــرج بكاميرا رقمية صغيرة وفريق متواضع يخرج فيلمًا يحصُل على جوائز دولية[1].

(1) Lina Khatib, *Lebanese Cinema*, p. 48.

بعض أفلام السينما اللبنانية الجديدة

الفيلم	المخرج
بيروت يا بيروت (1975)	مارون بغدادي
الملجأ (1980)	رفيق حجار
بيروت اللقاء (1981)	برهان علويّه
الانفجار (1982)	رفيق حجار
حروب صغيرة (1982)	مارون بغدادي
لبنان رغم كل شيء (1982)	أندريه جدعون
وطن فوق الجراح (1983)	صبحي سيف الدين
حياة موقوفة (1984)	جوسلين صعب
معركة (1985)	روجيه عسّاف
لبنان بلد العسل والبَخُور (1987)	مارون بغدادي
الرجل المحجّب (1987)	مارون بغدادي
رسالة من زمن المنفى (1988)	برهان علويّه
شهداء (1988)	ليلى عسّاف
خارج الحياة (1991)	مارون بغدادي
الإعصار (1992)	سمير حبشي
كان يا ما كان بيروت (1994)	جوسلين صعب
الشيخة (1994)	ليلى عساف
آن الأوان (1994)	جان كلود قدسي
متحضّرات (1998)	رنده شهال صباغ
غرب بيوت (1998)	زياد الدويري
البيت الزهر (1998)	جوانا حاجي توما وخليل جريج
أشباح بيروت (1998)	غسان سلهب

الفيلم	المخرج
طيف المدينة (2000)	جان شمعون
إليك أينما تكون (2001)	برهان علويّه
الأرض المجهولة (2002)	غسان سلهب
لمّا حكيت مريم (2002)	أسد فولادكار
طيارة من ورق (2003)	رنده شهال صباغ
زنار النار (2003)	بهيج حجيج
معارك حب (2004)	دانيال عربيد
زوزو (2005)	يوسف فارس
البوسطة (2005)	فيليب عرقتنجي
يوم آخر (2005)	جوانا حاجي توما وخليل جريج
فلافل (2006)	ميشال كمّون
خلص (2007)	برهان علويّة
سكّر بنات (كرامل) (2007)	نادين لبكي
تحت القصف (2007)	فيليب عرقتنجي

الفصل الثالث عشر
الفكر 1

منحنيان فكريّان منسجمان

كان ثمّة منحيان فكريان علمانيان يشـدّان مثقفي بيـروت: (1) منحى العروبة والمشرقية و(2) منحى الفرنَجة والأوروبية. وهذان المنحيان طبعا كل لبناني تلقّى حدًّا أدنى من التعليم، فنمت شـخصية لبنانية قبل 1975 وأصبح اللبناني العصري، مهما كانت نوازعه الخاصـة وانتماؤه الديني، يمارس المنحيَيـن الثقافيَّين، حيث يوجد في أكثر اللبنانيين فرنَجة وتغرّبًا، تمسّـكًا بروحانية شرقية وعودة إلى جذور تراثية. ولقد انسجمت هذه الشخصية في الشـعر والنَّثر كما في الموسيقى والغناء والرقص والفنون التشـكيلية. وبات اللبناني حتى عندما يكتب بلغة أجنبية، يتميّزُ بنكهته التي تمزج الشـرق بالغرب. كما كانت توجد في أكثـر اللبنانيين غرقًا في المشـرقية والعروبة ملامح محليّة وخفر وحياء ضد تبنّي مواقف تتنافى مع الذوق العام السائد في لبنان.

أمّا في الإيديولوجيا، فقد كانت بيروت حيادية، سمحت لعقائد قومية متعدّدة أن تتعايش بسـلام، تتصارع فكريًّا ولكنّها تعلم أنّ مـوارد المدينة متاحة للجميع. فكان القومي العربي والقومي السـوري جنبًا إلى جنب مـع القومي اللبناني ومع الماركسـي والأممي، وكلّ هؤلاء يسـاهمون في نهضة المدينة بشـكل أو بآخر، تجمعهـم جذور كل هذه الأفـكار التي أتت مـن أوروبا. ومـن الطرائف أنّ أهل الصِّحافـة في بيـروت مهما كانت حزبيـة الصَّحيفـة (**العمل** الكتائبيـة أو **النداء** الشيوعية) التي يعملون لديها، يخاطبون بعضهم البعض عندما يلتقون أو يحضرون مؤتمرًا صِحافيًّا بلقب «الزميل». كان نجاح الفكر، العروبـة العلمانية في بيروت، ينعكس تألّقًا مشابهًا في نجاح الفكر العلماني اللبناني: نجاح ديوان جديد لمحمود درويش أو لنزار قبانـي يواجهه نجاح ألبوم جديد لفيـروز أو آخر قصيدة باللهجة

اللبنانية لطلال حيدر أو ميشال طراد. ومن مهرجانات بعلبك والفولكلور اللبناني إلى حفلات عربية لفريد الأطرش وعبدالحليم حافظ وأم كلثوم في عالية وغيرها. كل هذا كان جميلاً، إذ بعكس كل ما يقال، لم تكن بيروت عاصمة التناقضات، بل أنّ ثمّة انسجامًا أو تكاملاً ما، انتعش بين مدارس العروبة واللبننة. طالما أنّ الحوار كان بالفكر والقلم والريشة والفيلم والأغنية، كان الجميع يساهمون في شلّال ثقافة بيروت للجميع. ليس هؤلاء هم الذين أشعلوا الحرب.

وفي لبنان تصارع المفكّرون حول قضيتين: الأولى هي ماهية لبنان والثانية هي ماهية المقدّس. فكان الصراع الأوّل يتمحور حول هوية لبنان والصراع الثاني كان جزءًا من المواجهة الكبرى في العالم العربي الأوسع بين القوى المدنية الحداثوية وقوى التراث والصحوة الدينية.

ونعالج هاتين القضيتين في هذا الفصل.

في نقاش معبّر دار بين زكي نجيب محمود وعدد من الأدباء اللبنانيين والعرب المقيمين في بيروت، نرى بداية الشَّرْخ بين المثقف العربي والنظام العربي العلماني. إذ إنّ زكي نجيب محمود، الذي امتعض من اعتبار طَهَ حسين بيروت، لا القاهرة، عاصمة للثقافة العربية، سَعِدَ عندما انتدبته الحكومة المصرية في بداية الستينيّات للتدريس في جامعة بيروت العربية (تأسّست عام 1960 كفرع لجامعة الاسكندرية المصرية). وفي هذا النقاش قال زكي نجيب محمود: «أحببتُ أن آتي إلى بيروت لأرى كيف وأين يكون الانتقال الثقافي من القاهرة إلى بيروت. هل هو في الدراسات الانسانية مثلاً؟ في النقد الأدبي، في التاريخ والفلسفة؟ وكيف كُتِبَ بالعربية الجديدة كل هذا النوع من الدراسات التي هي علمية المنهج وانسانية الموضوع، أين نجدها أكثر؟ في الشعر، في المسرح، في الموسيقى والغناء، في القاهرة أم في بيروت؟ كم مسرح في بيروت؟ وحتى الشعر والرواية سأفترض أنّ الأولوية فيها هي لبنان، وأنا لا أسلّم بهذا. ولكن أفترض أنّه صحيح. هل هذا يكفي لأن يُقال: انتقلت الثقافة من القاهرة إلى بيروت؟».

وتحدّى أحد الحاضرين زكي نجيب محمود بالقول: «ولكن الحرية مفقودة عندكم في مِصر». فأجابه: «لنرى ماذا نعني بالحرية. زارنا في مصر

وفد ثقافي من تشيكوسلوفاكيا. أحد أعضاء هذا الوفد سألني، وأنا أستاذ فلسفة في كلية الآداب: أي فلسفة تعلّمون؟ قلت: كل التيارات الفلسفية. قال: هذا عجيب! وأنتم دولة اشتراكية؟ هناك فلسفة واحدة تدرّس عندنا في تشيكوسلوفاكيا هي الجدلية. قلت له: نحن لسنا كذلك. كل ما تتصوره من تيارات فلسفية ـ الجدلية المادية، الوضعية المنطقية، الوجودية، المثالية، التحليلية، البراجماتية.. كلها تجد من يناصرها وتزخر بها الدراسات في قسم الفلسفة عندنا في مصر. هل هذه صورة تدل على حرية فكر أو على تضييق في حرية الفكر؟ انتم تتصورون حرية الفكر: إما أن أناطح الحكومة أو لا حرية؟ مش كده؟ ولكن الأمور ليست كذلك».

فردّ أحد الحضور: «بصراحة، هل يمكنك أن تهاجم هذا الكتاب الديني أو ذاك في القاهرة؟».

وأجاب زكي نجيب محمود: إذا كانت الحريّة في نظرك أن أهاجم هذا الكتاب الديني أو ذاك، لعن الله الحرية! ليه؟ أنا أفصل بين ميدانين: ميدان عقيدة، وميدان تجول فيه حرًا. إنما في ميدان العقيدة، الإنسان خُلق ليعتقد كما خُلق ليكون حرًا. خلاص؟ هي ضاقت في عينكم؟ ما فيش إلا هذا «الكتاب» أو ذاك، أهاجمه فأكون حرًا، أو لا أهاجمه فأكون رَجعيًا؟[1].

النص المقدّس كان إذًا موضع الافتراق بين المثقفين العرب العلمانيين وبين السائرين في ركب الأنظمة السياسية.

انقسام حول الفكرة اللبنانية

منذ الخمسينيّات أخذ مفكّرون، يعارضون الاتجاه التأريخي الرومنطيقي على الفكرة اللبنانية، تركيزها في التراث الكلاسيكي (الفينيقي والاغريقي والبيزنطي والروماني وصولاً إلى الفترة الصليبية) ومسح 1400 سنة من التراث العربي والإسلامي في لبنان. فقد كان هذا الخلاف بالذات هو أساس انفصام الشخصية اللبنانية منذ البداية.

(1) جهاد فاضل، «دور بيروت كما رآه طَهَ حسين وزكي نجيب محمود»، جريدة **الرياض**، 13 أكتوبر 2008.

لقد خدمت عملية نبش وإبراز تراث لبناني كلاسيكي «الفكرة اللبنانية» في توقها إلى عقيدة قومية خاصة بها، إلا أنّ هذا المسعى أدى إلى غربة أجزاءٍ واسعة من الشعب اللبناني عن جذوره المشرقية والعربية الأوسع، وولّد حالة هجينة لا هي عربية ولا هي أوروبية: كيف نبني بلدًا وكأنّه جزيرة في المحيط الهادئ، لا هو ينتمي إلى جواره العربي ولا هو مقاطعة فرنسية؟

منذ بداية القرن العشرين وحتى السبعينيّات، ظهرت كتابات شتى ـ وضعها مثقفون ومفكرون مسيحيون إجمالاً ـ خلقت مكتبة متينة عن أصل لبنان الفينيقي. كما ازدهرت في الفترة نفسها كتابات قلّلت من أهمية هذا الخيط وتكلمت على تاريخ اقليمي أوسع، وأنّ تراث 6000 سنة ليس وقفًا على لبنان، بل يشمل بلاد الشام ومِصر والعراق. وأنّ موطن الفينيقيين لا يقتصر على لبنان بل أيضًا سورية وفلسطين وتونِس.

هذا الخلاف الذي بدأ أكاديميًا، أدّى إلى انفصام عميق في الشخصية اللبنانية المعاصرة. حيث كانت المناهج التربوية اللبنانية تقلّل في كتب التاريخ المدرسية من مضمون التراث العربي والإسلامي الذي كان حاضرًا في لبنان ابتداءً من القرن السابع، وفي ذاكرة السكان في دولة لبنان الكبير، وتركّز في حِقبة امراء الجبل من الأسرتين المعنية والشهابية (1516 إلى 1842). فتُهمل قرون عامرة بالتاريخ الحي من دون التفاتة ويصبح تاريخ مناطق الأطراف (البقاع، طرابلس، عكّار، صيدا وصور، جبل عامل) ذا صلة فقط.. منذ لحظة ضمّها إلى دولة لبنان الكبير أو لعلاقتها بتراث فينيقي وروماني (صيدا وصور وقلعة بعلبك).

وحتى ثورة الأمير علاقة في مدينة صور ضد الحكم الفاطمي عام 997، والتي اعتبرها يوسف السودا دليلاً على سعي لبنان منذ القدم نحو الاستقلال، نفى عنها كتاب صادر عن الكسليك هويتها اللبنانية و«أنّها لا تعني ضرورة أنّ هذه الثورة كانت باسم لبنان. فقد تنسب إلى عامل فئوي يتعلّق بأهالي صور أو بأنصار علاقة»، ووصف الكتاب علاقة على أنّه «بحّار مسلم». وفي الصفحة نفسها يؤكّد الكتاب أنّ فقط جبل لبنان قاوم عبر التاريخ واستطاع التمتّع بنوع من الاستقلال أو

الحكم الذاتي، بينما ذابت مدن الساحل والبقاع بالحكم الإسلامي[1]. هذا رغم أنّ هذه ثورة صور عرّضت المدينة للحصار ثمّ لانتقام رهيب من العسكر الفاطمي الذي نكّل بأهلها قتلاً وحرقًا وسلبًا، وأعدم علاقة على صليب. وهذا المنطق الخالي من سعة الأفق وينمّ عن ضيق الصدر، يبيّن كيف أساء البعض إلى الفكرة اللبنانية، بتنكّره لتاريخ المناطق اللبنانية ونفيه صفة اللبنانية عنها. بينما العكس هو المطلوب لنجاح الفكرة اللبنانية.

منذ الثلاثينيّات إلى السبعينيّات من القرن العشرين، كان الاغتراب النفسي يتعمّق حيث كان أساتذة بعض المدارس يقطّبون حواجبهم أمام احتمال انتماء تاريخ لبنان إلى محيط مشرقي وعربي. حتى أنّ المعلمين والمعلمات وذوي الطلاب في بعض المدارس كانوا يشجّعون الأطفال على التحدّث بالفرنسية دون العربية، وعلى تعلّم تاريخ فرنسا وثقافتها، في حين كان التراث العربي الإسلامي يأتي في سياق دروس عن شعوب وامبراطوريات مرّت على لبنان وحسب، وتُهمل حقيقة أنّ التراث العربي ترك أثرًا عميقًا في وجدان المجتمع اللبناني الحديث. وفي مدارس أخرى سخر المعلمون من الفرنسة والفينقة، وذكّروا طلابهم من خارج المنهاج الرسمي، بعروبة لبنان وأهمية التراث الإسلامي فيه.

لم يخلُ الأمر من ظهور كتب مدرسية غطّت المساحة الجغرافية الأوسع وتناولت الحقبات الأموية والعباسية[2]، ولكنها هذه كانت قليلة في مواجهة طغيان التاريخ المميّز والخاص بلبنان حيث يلعب فيه الفينيقيون ثم أمراء جبل لبنان دور البطولة.

الفكرة اللبنانية والتي انتصرت بمساعدة فرنسا عام 1920 لم تنجح تمامًا في خلق أجيال لبنانية جديدة قائمة على المواطنية اللبنانية ولم تستمرّ أبعد من العام 1975 عندما انهارت الدولة اللبنانية. وإن استمر كيان لبنان بعد 1976، فهو احتاج دومًا إلى توضيح الهوية، وبات يتعرّض لتجارب مؤلمة. ولئن عكست الأفكار التي سبقت الحرب اللبنانية مواقف متناقضة في كتابة الرواية الرسمية للكيان (انظر تشخيص أحمد

(1) جورج هارون، أعلام القومية اللبنانية 1: يوسف السودا، الكسليك، م ب الكسليك، 1979، ص 55.

(2) لبيب عبد الساتر، **الحضارات** (للمرحلة الثانوية)، بيروت، المطبوعات الشرقية، 1974.

بيضون[1] فقد ظهرت محاولات عدّة لدمج الموقفين بدأت قبل 1975 واستمرت بعد الحرب ومنها مثلاً كتابات كمال الحاج. والمقولة التوفيقية جاءت متأخّرة ولم يُكتب لها النجاح واستمرّت إلى اليوم محاولات كتابة تاريخ موحّد للبنان.

- انطلقت الفكرة التوفيقية من حقيقة أنّ الفينيقيين نطقوا بلسان ساميّ ولم يكونوا أوروبيين، بل هم شاركوا سكان الشرق الأوسط بالعادات والتقاليد والثقافة.
- وأنّ للبنان ميزّات خاصة ولكنّه يشارك محيطه العربي أيضًا في الثقافة والتاريخ والجِغرافية.
- وأنّ الموارنة هم أبناء المشرق متأصلّون بجذورهم فيه وليسوا من أوروبا.
- وإذا كان من أصل أوروبي لأي عائلة لبنانية، فهذا ناجم عن بقاء بعض الصليبيين في المشرق وانضمامهم إلى هذه أو تلك من الطوائف المسيحية أو اعتناق بعضهم للإسلام.
- وإذا كان العربي هو من يتكلم العربية كلغةٍ أمّ، ويعيش في المناخ الثقافي العربي العام، مسيحيًا كان أم مسلمًا، فإنّ كل اللبنانيين باستثناء الأرمن هم «أولاد عرب»، إما بالأصل القبلي أو بالتُّراث اللغوي الثقافي.
- وفي حين أنّ الموارنة ضليعون في الثقافة الفرنسية (ومنهم عشرات أبدعوا في آداب اللغة الفرنسية[2])، إلا أنهم يتشاركون في الأوصاف الأنتربولوجية مع كل اللبنانيين. فهم أهل جبل ويفخرون بكرم الضيافة العربية، والشرف والكرامة، والأخلاق الاجتماعية والروابط العائلية. فلا يعقل أن ينسى الأمير بشير أو الأمير فخر الدين نسبهما الشريف إلى قبائل عربية عريقة لمصلحة تاريخ فينيقي بعيد أو لرباط ثقافي مع فرنسا.
- والموارنة مقارنة بالطوائف المسيحية الأخرى لا يتكلمون غير العربية كلغة أمّ، رغم تراثهم السُّرياني، ويأكلون الطعام المشرقي المشترك مع سورية وفلسطين.

(1) أحمد بيضون، **الصراع على تاريخ لبنان**، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية.

(2) راجع صفحة الويب التالية للائحة من عشرات المبدعين اللبنانيين باللغة الفرنسية:
http: //www.najjar.org/self/

- كما أنّ مثقّفي الموارنة، شأنَ مثقفي المسيحيين بشكل عام، أنقذوا اللغة العربية من اضمحلال أكيد تحت الهيمنة التركية وأعمال التتريك، وكانوا روّادًا في النهضة العربية. فلا يعقل أن يكونوا ضد العروبة والثقافة العربية.
- كما أنّ المسلمين عانَوا أيضًا من الظلم التركي وكان منهم شهداء لأجل لبنان ويتمسكون بهويتهم العربية، ويتميّزون بعطفهم وغيرتهم على المسيحيين ودفاعهم عن أبناء وطنهم المسيحيين، وكانوا من بناة الكيان اللبناني.
- وأخيرًا، من ناحية العنصر، لا يمكن تمييز اللبنانيين من غيرهم من سكان المشرق، حيث جرت دراسات أنتروبولوجية متعدّدة حول قياسات الرأس والحواسّ ومزايا أخرى بيّنت غلبة ما يسمى بعنصر شعب البحر المتوسط على سكان المشرق، مع بعض التنوعات بسبب الهجرات وخاصة الأرمن.
- كما أنّ تعرّض لبنان لغزوات لا حصر لها وموجات هجرة واستيطان عبر آلاف السنين، جعل من الصعب قبول منطق الصفاء العنصري. ويؤيّد ميشال شيحا مبدأ الخليط وعدم صحة أسطورة العنصر اللبناني، واعتبر أنّ اللبنانيين هم «منوّع من منوّعات شعوب البحر الأبيض المتوسط» كما يقول العلماء.

ولكن هذه المحاولة التوفيقية لم ترأب الصدع بين الحاجة إلى تطوير الفكرة اللبنانية لاستيعاب تعدّد الانتماءات إلى المحيط الجِغرافي (السوري والعربي والإسلامي) وضرورة إبراز العادات والمزايا التي طبعت الانسان اللبناني عبر التاريخ.

ومن الأسباب الرئيسَة لصعوبة ازالة الهوة، الدور الهام الذي مَثَّله الولاء المذهبي في انفصام الشخصية اللبنانية. إذ قد يكون بعض مسلمي لبنان من أصول أوروبية (اغريقية أو لاتينية أو إفرنجية) أو وافدة من الشرق (فارسية أو تركية أو كردية أو أرمنية)، ولكن المسلمين اعتنقوا الحضارة العربية والانتماء والتراث العربي بكل طواعية وبدون تردّد. وانتسبوا في القرن التاسع عشر والقرن العشرين إلى تنظيمات تنادي بالعروبة بدون حاجة إلى تمهيد أو شرح عقائدي.

ومن ناحية أخرى، بعض موارنة لبنان يتحدر من أصول عربية قدمت من الجزيرة العربية (من اليمن مثلاً) أو من شمال سورية أو من العراق، وبعض الموارنة

كانوا في الأصل عائلات مسلمة تنصّرت في قرون الحكم المملوكي ثم الحكم التركي. ورغم ذلك، فميول معظم الموارنة غربية أوروبية الهوى، ومحيطهم اليومي السياسي والاجتماعي في وادٍ غير الوادي الذي نشأ فيه معظم المسلمين. ولذلك تجد قرار انتسابهم إلى أحزاب ذات نزعة قومية لبنانية كحزب الكتائب، سهلاً.

ولا شكَّ أنّ انتشار التعليم وفعل النهضة في لبنان قد دفع الشباب إلى الانضمام إلى أحزاب علمانية وغير طائفية، ولكن بقي مفعولها هامشيًا في لبنان حتى اليوم.

إنّ إغفال مفكري لبنان الحديث للمعطيات المذهبية للانفصام الوطني، ومحاولتهم فرض قالب أكاديمي غربي على الواقع اللبناني، قد أديّا مرارًا إلى فشل التوصل إلى تفاهم على هُوية وطنية موحّدة. وهكذا، أمام اعتناق أغلبية المسلمين للفكر القومي الأوسع (قومي سوري أو قومي عربي أو أمّة إسلامية)، فإنّ التراث الكلاسيكي والروابط الأوروبية ودور الكنيسة شحذت مشاعر الموارنة في تعريفهم لقومية لبنانية.

فالتراث الفينيقي كان موضع خلاف، لأنّه حسب البعض لا يقتصر هذا التراث على لبنان ولا يحتكره لبنان، بل تشارك فيه عدّة دول، (منها سورية مثلاً التي تمثّل العمق الجِغرافي الثابت). وخيوط الفكرة اللبنانية (الروابط الأوروبية والجبل والكنيسة والحكم الذاتي والتراث الفينيقي) هي ما منح الخيط الفينيقي نكهة خاصة بلبنان وليس كل خيط لوحده. كما أنّ فينيقيا استمّرت في طرابلس وصيدا وصور طويلاً وحتى الفتح الإسلامي بعدما زالت الحواضر الفينيقية على الساحل السوري والفلسطيني (في الفترة من القرن الرابع عشر قبل الميلاد وحتى القرن الحاديَ عشر قبل الميلاد وقعت كوارث طبيعية وغزوات من الحثيين والعبرانيين والفلسطو قضت على أوغاريت وسميرا وأرواد على الساحل السوري وعلى عكا على الساحل الفلسطيني، فيما استمّرت حواضر الفينيقيين في لبنان من القرن الحاديَ عشر قبل الميلاد وحتى القرن الثامن الميلادي على الأقل).

ولقد تأسست عدّة أحزاب في لبنان صبّت في إطار الحركات القومية المتعددة التي ولدت من رحم النهضة الثقافية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فتبنّت الأحزاب التي أسّسها أو أدلج لها مثقفون من الروم الأورثوذكس

أفكارًا أوروبية حول القومية والعلمنة، منهم ميشال عفلق (سوري من دمشق) الذي نظّر لأمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة، تمتد من المغرب إلى العراق، وأنطون سعادة (لبناني من ضهور الشوير في المتن ومغترب من البرازيل والده خليل سعادة المساهم في النهضة الثقافية العربية) الذي نادى بوطن سوري على أساس جِغرافي لا طائفي يغطي المنطقة التقليدية التي سعى إليها دعاة الكيان الأكبر سابقًا. فأسّس سعادة الحزب السوري القومي عام 1932 وأخذ مَنحًى علمانيًا جذب المثقفين.

كما تأسّس حزب الكتائب (قومي لبناني) عام 1936 بقيادة الماروني بيار الجميل الذي وجد شعبية في الأوساط المسيحية ومَثّل دورًا حاسمًا في حياة الجمهورية اللبنانية. وكذلك برز حزب النَّجّادة الذي تأسس عام 1937 كردٍّ إسلامي على حزب الكتائب، بقيادة عدنان الحكيم، فاستمدّ قوّته من الأحياء الإسلامية في المدن وخاصة في أوساط السنّة، واتخذ لنفسه شعار «بلاد العرب للعرب». وبقي حزب النجّادة موجودًا فيما بعد، ولكن مشاعر المسلمين في مدن الساحل اللبناني اتجهت إلى تيار جمال عبد الناصر الجارف ابتداء من العام 1956.

كمال الحاج

استمرّ العمل على بناء إطار فكري للفكرة اللبنانية، وكان المفكّر كمال الحاج من المساهمين في هذا المجال[1]. فقد كان من محبّذي القومية اللبنانية، واستند إلى منهج فلسفي وثقافي ـ بعضه تاريخي ـ لدعم المقولة. وبرز نجاحه في مقارعة العقائد القومية الأخرى وتبيان نقاط ضعفها حتى تفرغ الساحة من تلك الأفكار لتبقى فكرة القومية اللبنانية[2]. ورأى الحاج أنّ الأسلوب الذي تعبّر به أمّة عن نفسها هو المظهر الأهم من مظاهر القومية، وأسلوب التعبير يبدأ بأن تكون الأمة حقيقة مجسّدة في فضاء جِغرافي وحيّز زمني محدّد. وهو ما استطاعته القومية اللبنانية وعجزت عنه القومية السورية والقومية العربية. ولكن رغم إبداعه الفكري وحضوره في المشهد الثقافي اللبناني، إلا أنّه لم يستطع مجاراة القوميين السوريين

(1) http: //www.kamalyoussefelhage.org/index.html

(2) كمال الحاج، **فلسفة القومية اللبنانية**، الكسليك، 1973، ص 72.

والعرب في عقائدهم، ذلك أنّه كان متشعّب الانتاج في اللغة والفلسفة، ولم ينتج منظومة متكاملة من الأفكار تعرّف القومية اللبنانية وتحدّد مصادرها وأصولها.

كان كمال الحاج يَكُنُّ احترامًا كبيرًا لأنطون سعادة، ولذلك فقد أخذ مقولته، إنّ الأمة تمتلك بُعدًا تفتقده وحدات جِغرافية أقل شأنًا، كالمنطقة والمدينة والناحية، وهو بعدٌ سياسي سابق للبنية الاجتماعية والبنية الاقتصادية. ولقد استعمل الحاج تعريف سعادة للأمة، ليدحض الفكرة القومية السورية على لسان مؤسّسها، ويبرهن أنّ لبنان يمتلك هذا البعد السياسي، الذي اشترطه سعادة، ما يجعله أمّة. ويضيف الحاج أنّ القوميات الثلاثة، اللبنانية والعربية والسورية، قد وُلدت في لبنان وهي كانت جزءًا من النشاط الفكري والثقافي اللبناني بمضمون أوروبي، وأنّ هذا النشاط الفكري انفرد به لبنان دون الدول الأخرى في المشرق (وإن كانت سورية مركزًا أيضًا لهذا النوع من الفكر القومي).

تحدّى الحاج الأفكار القومية السورية والعربية بتساؤله: إذا كان هدف القوميين السوريين والقوميين العرب إزالة مفاعيل الاستعمار الأوروبي الذي قسّم المنطقة العربية إلى دويلات، فلماذا لم يصبحوا القوّة الأساسية في مجتمعات لبنان والمشرق؟ ولماذا لم يصل القوميّون السوريّون إلى الحكم؟

ورأى أنّ الجواب عن ذلك يكمن في أنّ أفكارهم كانت غربيّة ولم تجد بؤرة شعبية تحتضنها، كما وجد الإسلام في أتباعه، أو كما وجدت الفكرة اللبنانية في أوساط الموارنة. وأنّه حتى لو وصل القوميون السوريون أو القوميون العرب إلى السلطة في لبنان، فهذا لا يعني أبدًا أنّ لبنان سيزول كدولة، لأنّ الدولة اللبنانية هي أكثر من إدارة عامة ومؤسسات. واعتبار هؤلاء أنّ دولةَ لبنان كيانٌ مزيّف ومصطنع هو خاطئ، لأنّ لبنان هو ثمرة تراكم قرون من التاريخ والعادات والتقاليد وتعايش جميع الفئات الدينية والإثنية. وهذا التراكم لن يختفي حتى لو هاجمه كيان اقوى منه أو تعرّض لغزو خارجي لا يقدر على مواجهته. وحتى لو أدّت هذه التهديدات الخارجية إلى خَسارة سيادة الدولة اللبنانية على أرضها، فإنّ الوضع الطارئ سيخلق تقاربًا شعبيًّا عارمًا بين المسلمين والمسيحيين، معبّرًا عن القومية اللبنانية تعيد التوازن إلى الدولة وإلى السيادة.

ويستنتج كمال الحاج أنّ انهيار الحكومة اللبنانية لا يؤدي بالضرورة إلى غياب الدولة اللبنانية، لأنّ من يسعى إلى تدمير الدولة اللبنانية عليه أن يقضي تمامًا ـ إلى حد الإفناء ـ على جماعة دينية أو إثنية أساسية في داخله (موارنة أو سنّة أو شيعة) وهذا مستحيل.

وفي معرِض مناقشته مع قومي عربي يقول كمال الحاج:

«إنّ اللبناني، الذي يطمح إلى القومية العربية، يعمل ضمنًا على إزالة لبنان، إن آجلاً وإن عاجلاً. إذ كيف يمكن توفيق هذا اللبناني بين «أنا لبناني قومي عربي» «وأنا لبناني أدافع عن كيان لبنان واستقلاله»؟ وهل بمقدورنا أن نعايش قوميتين في كيان سياسي واحد؟ فإمّا مع لبنان ضدّ القومية العربية، وإما مع القومية العربية ضدّ لبنان... فالقومية اللبنانية موجودة بالفعل والقانون. وهي وليدة ارادة مجتمعية تعود بجذورها إلى مئات السنين في التاريخ. لقد صارت صيغة رياضية: هناك دولة لبنانية تجيز لي عقلانيًا أن اؤكّد وجود القومية اللبنانية ولا تجيز لك أن تؤكّد إلا عاطفيًا وجود قوميّتك العربية. وإنّي اكرر ما قاله أنطون سعاده بان التاريخ لا يسجل الأماني ولا النيّات بل الأفعال والوقائع. فانطلاقًا من هذا السَّند الذي وضعه سعاده يمكنني القول بأنّ القومية اللبنانية موجودة وحدها في لبنان بوجود الدولة اللبنانية. فأنا قومي لبناني بفعل القوة التي لمنطق الجدل، وأنا قومي لبناني بقوة الفعل الذي لواقع السياسة.

ربما كانت الحكومة اللبنانية عام 1920 من صنع الجنرال غورو، أما الدولة اللبنانية فهي من صنع التاريخ الممتدة جذوره. الدولة تركيب إثني. لعلّ الدولة هي أجدر الشؤون والمظاهر الثقافية تمثيلاً للحياة العقلية التي هي من خصائص الاجتماع الانساني... إذا كانت القومية اللبنانية وليدة دولة جاءت بشحطة من رأس قلم غربي. فلماذا لا تزيلونها بشحطة معاكسة من رأس قلمكم؟ وهكذا ترتاحون

وتريحون؟ هَب أنّ القومية اللبنانية كرتونة، فقد تغلّبت هذه الكرتونة على فولاذكم المزعـوم. وعندما يتغلب الكرتون علـى الفولاذ فهذا يعني أنّ كرتوننا فولاذ وأنّ فولاذكم كرتون»[1].

لم يقتصر كمال الحاج[2] في فكره على نقد الفكرين القومي السوري والعربي، بل سـعى إلى تعريف مضمون القومية اللبنانية بأنّها لاعنصرية ولادينية ولا إثنية. ماذا هـي إذن؟ يقول: «إنّ لبنان يتألّف قوميًّا من الإسـلام والنصرانيـة. فإذا ألغينا الطائفية نكون ألغينا الدين وأقمنا على حطامه دولـة مُلحدة»[3]. وبهذا التآلف بين

(1) كمال الحاج، «لفظة عربي صفة لا وجود»، مصدر المقال:
http: //www.lebanese-forces.org/media/articles/massira/lafzatarabi.htm

(2) كمال الحاج أسـتاذ جامعي لبناني برز في الخمسينيّات والسـتينيّات وترك الكتب والمقالات في الفلسفة واللغة والسياسة. ومن زملائه على مقعد الدراسة إدمون نعيم واغناطيوس هَزيم الذي أصبح بطريركًا، ومن أسـاتذته شـارل مالك، ومن أصدقائه عبد الله العلايلي. تخرّج من الجامعة الأميركية بإجازة فـي الأدب العربي عام 1946. وبعد حصولـه على دكتوراه دولة من جامعة السـوربون في باريس عام 1949، عاد إلى لبنان أستاذًا في الجامعة اللبنانية من 1951 وحتى اغتياله عام 1976. ومن طلابه الأوائل فيها فؤاد الترك ومفيد أبو مراد وأحمد حاطوم وناصيف نصّار. وتولى الحاج رئاسـة قسم الفلسفة فيها من 1957 إلى 1974، وعمادة كلية الآداب بالوكالة من 1969 إلى 1971. كما مارس التعليم في جامعة الكسليك ابتداء من العام 1956 ومن طلابه الأوائل فيها المطران يوسف محفوظ والأباتي بولس نعمان. ودرّس الفلسـفة في معهد الآداب العليا الفرنسـي وفي الأكاديمية الوطنية للفنـون الجميلة. وكان من زملائه في التعليم فؤاد أفرام البسـتاني وعبد الله العلايلي وسـعيد عقل وموريس شـهاب وأنيس فريحه وإدمون ربّاط ونجيب صدقه وصلاح سـتيتيّه ورنيه حبشي وأسد رستم وروبير غانم ورشـدي المعلوف والأب ميشـال خليفه. كتابه المحوري **في فلسفة اللغة** عام 1956 أطلق شهرته الفلسفية وجاء في مقدمة الناشر: «كتاب **في فلسفة اللغة** يعتبر أقوى دفاع فلسفي يلقيه مفكّر لبناني عن اللغة العربية». وأصدر الحاج تباعًا **فلسـفة الأمـة والقومية** (1957)، **تعادلية الجوهر والوجود** (1958)، **الأمـة العربية** (1959)، **القومية اللبنانية** (1961)، **فلسـفة الميثاق الوطني** (1961)، **والطائفيـة البناءة أو فلسـفة الميثاق الوطنـي** (1961) و**المبرّر الفلسـفي للقومية اللبنانية** (1963). وشـارك في «ندوة الإثنين» مع ميشال أسـمر وخليل حاوي وهشام نشـابه ونور سلمان وجميل جبر وأحمد مكي وليلى بعلبكي وإدفيك شيبوب وسهيل إدريس وجورج شامي. المصدر: يوسف كمال الحاج عن والده على موقع **كمال يوسف الحاج.**

(3) كمال الحاج، **الطائفية البنّاءة أو فلسفة الميثاق الوطني**، بيروت، 1961، ص 12.

الديانتين، يبتدع الحاج كلمة جديدة لهويّـة اللبناني هي «نصلامي» (أي نصراني - إسـلامي)، معتبرًا أنّ منظّري القومية «شـطّوا عن بنائية الطائفية في وجود لبنان القومي وعزفوا عن مضمونها الحضـاري». وأنّهم فهموا علمانية أوروبا خطًا. ذلك أنّ ما حصل فـي أوروبا هو ليس فصل الدين عن الدولة بـل فصل ادارتين: فتهتم الحكومة بشؤون الدولة وتهتمّ الكنيسة بشؤون الدين.

وبالتالي فليس ثمّة «علمانية الدولة» عند كمال الحاج، بل تخصّص في المهام بين الدولة والكنيسـة. و«جميع دول الغرب ذات اتجاه ديني، وهو علمنة إدارات الحكومة فقط». ولا يجوز «منع رجال الدين من التدخّل في السياسة، إذ كيف يبقى الراهب قابعًا في ديره؟»، بل عليـه «خوض معركة مصيرية سياسـيّة للذود عن حضـارة لبنان». فإذا أُقصـي الراهب عن السياسـة «تحطّم لبنان جِغرافيًّـا فزال من عالم التقييم الانسـاني الجامع»، أفلا يعلمـون «أنّ إلغاء الطائفية فعـل لا يقرّه العقل البشـري؟». و«الميثاق الوطني يجمع تحت سـقف قومية لبنانية واحدة بين طائفتي الإسلام والنصرانية»، لأنّ الخطر ليس من التوازن الطائفي بشـأن توزيع الوظائف وانّما من الاقطاعية التي تسبّب الجهل التي هي علّة كل أنواع التعصّب». فالطائفية «لا تخرّب لأنّه لا يمكنها أساسًا أن تخرّب، بل الاقطاعية هي التي تخرّب، لأنّها تستزلم الناس وتدوس الكفاءات العلمية. وهكذا فالاقطاعية لا الطائفية هي الخطر الأكبر على لبنان»[1].

* * *

كان لأنظمة التربية والتعليم في المرحلة الاستقلالية دور في مراوحة الانفصام النفسي بين المسيحيين والمسلمين في القرن العشرين. ففيما ذهب أبناء المسيحيين إلى مدارس الارسـاليات والبعثات الاوروبية، أمّ أبناءُ المسلمين مدارس المقاصد الخيرية الإسلامية ومثيلاتها.

ولم يعتبر الموارنة مدينة بيروت السـنيّة والأورثوذكسية عاصمة جوهرية لهم، بل نافذة تجاريـة، وبقيت بعبـدا عاصمة المتصرفيـة مركزًا لرئيـس الجمهورية الماروني ولقائد الجيش الماروني، في حين اتخذ رئيس الوزراء السـني مركزه في قلب المدينة في السراي العثماني القديم. وأمثلة كهذه لا تحصى عن التعايش بين

(1) كمال الحاج، **الطائفية البنّاءة أو فلسفة الميثاق الوطني**، بيروت، 1961، ص 162 ـ 164.

المسلمين والمسيحيين (بمعنى المساكنة ـ أي كل طائفة في غرفة منعزلة كما يوحي كتاب كمال الصليبي **بيت من عدّة منازل**)، في انقسام ثقافي كان يزداد بعد الاستقلال. ففي حين سعت النخبة المسيحية إلى تعميق مفهوم للمواطنية اللبنانية من منطلق «الفكرة اللبنانية»، احتضن المسلمون فكرة وطن مرتبط بالعروبة ومؤسّس على التراث العربي المشترك.

إضافة إلى الانقسام حول الهوية اللبنانية، كان ثمّة انقسام أكبر التهَم الساحة المحلية والاقليمية واستغرق عدّة عقودٍ، حتى أغرق المنطقة في حروب لا تَزالُ مشتعلة عند كتابة هذه السطور. وهذا الانقسام كان حول المقدّس. وفي لبنان انقسم المثقفون بين معسكر فيه عدد كبير من المثقفين المسيحيين ومعهم بعض المثقفين المسلمين، يناشد العلمنة والمدنية والحداثة وضرورة قراءة النص المقدّس، بمواجهة معسكر بأغلبية إسلامية واضحة تدعمه التيارات الإسلامية من سلفية وإخوانية، حول قدسية النص وأولوية الأمّة الإسلامية.

انقسام حول المقدّس

في أوائل الستينيّات وضع المفكّر هشام شرابي بحثًا، عنونهُ **المثقفون العرب والغرب**[1]. ومن خلاصات هذا البحث أنّ شرابي ميّز المثقّف العربي المسلم من المثقّف العربي المسيحي. وأنّ الأول ـ العربي المسلم ـ هو أسير التحريم، لا ينفصل عن الموروث الديني والمقدّس مهما بلغت درجة ثقافته وانفتاحه على الغرب. فيما الثاني، المثقف المسيحي، يتشرّب الثقافة الغربية ويتبنّاها ويبدع فيها كأنّها ثقافته، ولا خَفَر عنده في نبش الموروث الديني.

ويشرح شرابي أنّ انتشار التعليم والتنوير في المشرق العربي عند مقلب القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، كان من الطبيعي أن يرافقه تحرّر المثقفين من القيم التقليدية، وابتعاد الجيل المتعلّم عن سائر السكان في الوقت نفسه والدرجة نفسها التي تشرّب فيها الثقافة الجديدة. وكانت النتيجة أنّ طريق التنوّر أدّت إلى

(1) Hisham Sharabi, *Arab Intellectuals and the West: The Formative years 1875-1914*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1970.

وعي ذاتي في تمايز المثقف عمّا حوله، وبالتالي اغترابه الاجتماعي والثقافي عن بيئته estrangement. ولكن شرابي يستدرك أنّ هؤلاء المثقفين قد اجتمعوا بعد ذلك في فئات متميّزة حسب أصولهم الاجتماعية واتجاهاتهم السياسية والثقافية: «إذ ربط المثقفون المسيحيون الذين توجهوا في قوّة نحو الثقافة الأوروبية، والقيم الأوروبية أنفسهم بقيم البورجوازية الأوروبية ومُثُلها. في حين اعتبر المثقفون المسلمون، محافظين كانوا أم إصلاحيين أم علمانيين، أنفسهم معارضين للثقافة الأوروبية وللسيطرة الأوروبية»[1].

اعتبر شرابي أنّ عددًا كبيرًا من مفكّري الحركة الإسلامية وقادتها، خرج من بيئة رجال الدين في مِصر وسورية ولبنان، لأنّ تلك البيئة هي التي تعاطت بالكتب والقراءة والكتابة وتملِك مقومات مادية وعلاقات تؤهّلها لنَهل الثقافة، مقارنة بسواد الشعب الفقير. ومن هؤلاء جمال الدين الأفغاني (1839 ـ 1897) ومحمد عبده (1849 ـ 1905) وغيرهما. وقد اشتغل هؤلاء بأسئلة تدور حول بعث الإسلام بعد قرون من الانحطاط، وأبرزها أسئلة حول إمكانية المواجهة لتحدّيات الحضارة الأوروبية. ولكن كان هؤلاء نواة الحركات الأصولية أو الصحوة الدينية التي انتشرت فيما بعد في البلاد العربية والإسلامية، وخاصة منذ ثلاثينيّات القرن العشرين، التي دعت فيما دعت إلى وحدة المسلمين والعداء للغرب وإحياء الخلافة، الخ.

ويصف شرابي هذه الفئة بأنّها التيار المحافظ في الثقافة العربية. فهي رفضت الانفتاح على التيارات الأوروبية والثقافة الغربية والتزمت مبدأ التقليد وإنعاش جذور الإسلام. واستمدّت الوحي والقوة من التراث الذي تراكم عبر التاريخ. فبالنسبة إلى هؤلاء، الماضي، وليس الحاضر، هو محور العصر الذهبي الذي تجِب استعادته وأنّ الحاضر الإسلامي على علّاته لا يمكن التنكّر له بل هو نقطة البداية للانبعاث و«الأساس الوحيد لمقاومة التهديد الأوروبي». وإذ برز من هذه الفئة مصلحون متنوّرون ومتسلحون بإدراك عقلاني، إلا أنّ إصلاحهم بقي في إطار التقليد، وكان هدفهم رفع راية الإسلام والمؤسسات التي يقوم عليها. وكان هؤلاء المصلحون يريدون نشر الإسلام بشكل سليم

(1) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 16 ـ 17.

واستعادة حيويته. وللقيام بذلك كان ضروريًا أن يصطدموا بالإسلام التقليدي الذي يتعاطف أو يتحالف مع الطبقات الحاكمة في المشرق العربي.

بمواجهة هذه الفئة التي أرادت العودة إلى التراث الديني والنص المقدّس، كان ثمّة فئة ثانية من المسلمين تلقّت تعليمًا أوروبيًا وتأثّرت بالغرب واتجهت نحو الفكر العصري العلماني. فأصدرت الصحف والمجلات، وأسّست الصالونات والمراكز الأدبية والاجتماعية في القاهرة وبيروت وحلب ودمشق وبغداد. ففي بيروت صدرت مجلة **الجنان** للبستاني، وفي القاهرة **المقتطف** لنمر وصرّوف و**الهلال** لزيدان و**المنار** لرضا، وفي دمشق **المقتبس** لكرد علي، واهتمّت هذه المطبوعات بالتاريخ والأدب والعلوم[1]. واتّجهت نحو نهضة ثقافية وشعور قومي (عربي وسوري ولبناني) أسوةً بأمم أوروبا الناهضة، واتّخذَ الكثير منها طابَع الجمعيات السرّية، خاصة في سورية ولبنان. فلم يكن همّها نهضة الإسلام ولا إصلاحه بل معارضة أسس السلطنة العثمانية الرّجعية والبائدة وتأسيس دولة عصرية مدنية. فظهرت للمرّة الأولى في المشرق، ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى ثلاثينيّات القرن العشرين، أحزاب وجماعات راوحت بين الفكر الشيوعي والفكر القومي المصري والسوري والعربي، وأحزاب محلية نادت بقوميات أصغر[2]. واتّخذ عدد كبير من قادة ومفكّري هذه الحركات القاهرة (بسبب خضوعها للانكليز المناهضين للسلطنة العثمانية وأصحاب مصلحة في وعي قومي عربي مُعادٍ للترك وفي ظل قانون مطبوعات أكثر ليبرالية من قانون الدولة العليّة) وفي جنيف المحايدة، وفي باريس التي كانت تسعى إلى تقوية نفوذ فرنسا في الشرق الأدنى.

هذه الفئة الثانية كانت تسعى إلى الحداثة وتستمدّ فرضياتها ومُثُلها وأفكارها من أوروبا وليس من التقاليد الإسلامية، وأنّ عصرًا ذهبيًا ينتظِر العرب في المستقبل، الذي يشبه أوروبا، وليس في الماضي.

وقد يعتقد المرء أنّ المصلحين من الفئة الإسلامية المحافظة كانوا أقرب في فكرهم وأدواتهم من مثقفي الوجهة العصرية والمدنية، على أساس أنّ

(1) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 19.

(2) كحزب الاتحاد اللبناني الذي أسّسه يوسف السودا وآخرون في مصر.

الفئتين تطلبان الإصلاح. إلا أنّ العكس كان صحيحًا. ففي حين استطاع المثقفون ثقافة غربية والداعون إلى اقتباس الفكر الأوروبي ومؤسساته الديموقراطية واصلاحاته الاجتماعية أن يقلّلوا من شأن الدعوات الدينية إلى الخلافة الإسلامية وبعث الإسلام، كان التحدّي الفكري يأتيهم ليس من الفئات المتعصبة والجاهلة في المجتمع، بل من المصلحين الإسلاميين الذين استعملوا علومًا اكتسبوها من الجامعات وأدوات عقلانية في المقارعة بالحجج، وحركة الأخوان المسلمين في مصر وما انبثق منها من حركات في أنحاء العالمين العربي والإسلامي. وكانت هذه الحركات تعارض أنظمة الحكم العربية القائمة مثلما كانت تعارضها الفئة الثانية الحداثوية، وصولاً إلى استعمال العنف والاغتيال السياسي والارهاب طوالَ القرن العشرين.

واتضح فيما بعد أنّه حتى ضمن الفئة المثقفة ثقافة علمانية كان ثمّة تياران لم يتغلّبا على المعطيات الانتروبولوجية للمجتمع الذي انبثق منه الأفراد، ونعني المسيحية والإسلام. ذلك أنّ الفئة المثقّفة ثقافة أوروبية علمانية حداثوية، لم تهرب من واقع أنّ أفرادها في قرارة ذَواتهم كانوا مسلمين أو مسيحيين. وهذا يعني أنّ الفئة الأولى المحافظة والداعية إلى النهضة الإسلامية استطاعت التسلّل إلى قلب المعسكر العلماني الحداثوي.

أمّا تفاصيل ذلك، فإنّ مسيحيي الفئة المثقفة أصبحوا في ثقافتهم وميولهم وكأنّهم من أبناء الحضارة والثقافة الأوروبية، فيما اكتفى مسلمو الفئة المثقفة بمبدأ العلمانية دون أن يتّجِهوا في تغرّبهم و«أوربتهم» إلى نهايته المنطقية، كما فعل معظم المثقفين المسيحيين. لا بل اعتنق كثيرون من المثقفين العلمانيين المسلمين موقفًا متطرفًا ضد الغرب في بعض الأحيان، يشبه موقف متطرفي التيار الديني، فكان بعضهم يساريًا أو ماركسيًا ولكن مناهضًا عنيفًا للغرب.

ويعتبر شرابي ليس فقط أنّ «المثقفين المسيحيين برغم الاختلافات الفردية، أدركوا وتمسّكوا بالقيم والأهداف المستمدّة من الغرب، بل أنّهم عملوا على ربط المسيحيين العرب بأوروبا والغرب حضاريًا. وهكذا فإنّ تباينًا أساسيًا فرض حاله في موقف المسيحيين العرب من محيطهم الإسلامي. وفي المقابل، ظلّ المسلمون

ذوو القناعات العلمانية المشابهة في شكل أساسي نافرين من الغرب مهما وصل اكتسابهم لمعارف الغرب وثقافته».

فقد كان المسلم العلماني، برغم تمسّكه بالقيم الغربية والأفكار المعاصرة، يؤكّد هويّته الإسلامية المستقلة عن هذه الأفكار[1].

لعب المثقفون المسيحيون دورًا حاسمًا في النهضة العربية الثقافية والحضارية منذ منتصف القرن التاسع عشر، وتركوا أعمق الأثر في حركة التحديث العربي وفي العقل العربي. ولكن تمايز هؤلاء عن زملائهم المسلمين بأنّهم كانوا غرباء في المجتمع الإسلامي، خاصة في ظل الحكم العثماني، حيث يقول شرابي: «إنّ كون الانسان عربيًا مارونيًا أو عربيًا أورثوذكسيًا أو عربيًا بروتستانتيًا يضعه فورًا في علاقة سلبية مع محيطه. وكان الحكم العثماني للعربي المسيحي يتمثّل حكمًا أجنبيًا أكثر مما يعنيه هذا الحكم لزميله العربي المسلم. وإذ تاق المسيحيون أن يحرّروا وطنهم يومًا فبواسطة فرنسا أو بريطانيا أو أي دولة أوروبية أخرى. وكان المسيحيون في معظم المناطق باستثناء جبل لبنان ومدينة بيروت، يشكّلون أقلية بين السكان. وكانوا مضطهدين في اثناء الحكم التركي لمجرّد كونهم مسيحيين. فكنّا نجد أنّ على أيّ شاب مسيحي يتمتّع بشيء من الثقافة، أن يتجاوز حواجز التمييز والعداء حتى يستطيع أن يشقّ طريقه في الحياة».

لقد كان شعور الأقليات المسيحية التي لم تكن على دين الحاكم التركي ـ أو حتى على مذهبه كالشيعة ـ بالظلم والمرارة، كما أنّ ظروفهم الاقتصادية كانت صعبة. فكانوا يغادرون قراهم إلى المدن الكبرى كبيروت ودمشق وحلب والقاهرة. أمّا في لبنان، فقد قدم إلى بيروت عدد كبير من المسيحيين من الداخل اللبناني والعمق السوري، ثم غادروا بيروت إلى مصر وأوروبا والمغتربات البعيدة في الأميركتين، ابتداءً من أواسط خمسينات القرن التاسع عشر. وإذ افترق المسيحيون عن مواطنيهم المسلمين بمسألة الولاء للدولة العثمانية، لم يكن مصدر ما يشدّهم إلى المشرق الولاء الوطني للبلاد، لأنّها كانت بلادًا تضطهدهم، بل كان شوقهم إلى القرية والعائلة، ومن ثَمّ إلى الأقلية الدينية التي ينتمون إليها. حتى إذا انتقل

(1) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 21 ـ 22.

المزيد من أفراد عائلتهم إلى مكان سكنهم في الأميركتين، باتت صِلاتهم بالمشرق أكثر وهنًا، وارتباطهم بالغرب أكثر وثوقًا.

وقد استغرق الأمر عقودًا قبل أن ينمو الولاء القومي وشعور المواطنية مع المسلم في إطار عربي، بعيدًا عن الدولة المسلمة التي مثّلتها تركيا (ساهمت ثورة 1919 في مصر في هذا الاتجاه اللاديني). فكان المسيحي المتعلّم يتطلّع إلى أوروبا ومهيّأ أكثر لتبنّي حضارتها الحديثة، وكان صاحب الدور الهام في نقل الفكر الغربي وتفسيره للعرب ونقل القيم الغربية ونشرها في المشرق.

دور المسيحيين في الأدب العربي الحديث كان بارزًا، وكان هو مساهمتهم الكبرى في عصر النهضة، ذلك أنّ «الطبيعة المميّزة للمنطلق المسيحي في التراث العربي كانت تكمن في التوجّه العلماني»، وأنّ الأدب العربي من خلال المنظار المسيحي بدا في حلّة جديدة ومفعمة بالنشاط، وجعلت من الممكن تحليل هذا الأدب وتقويمه وَفق المقاييس الجمالية والأدبية الكونية الوافدة من أوروبا مثلاً. فوُضِعَ العامل الإسلامي الديني جانبًا وتركّز الاهتمام في التركيب والأسلوب».

ويشهد عدد المؤلفات الأدبية والشعرية التي نشرها كتّاب مسيحيون إبّان هذه الفترة على هذه المساهمة، وأنّ اللغة العربية تمدّدت بالفعل في القرن التاسع عشر بتأثير مجموعتين رئيستين: أدباء بلاد المشرق المسيحيين ولبنان خاصة، والمترجمين المسلمين المصريين الذين نقلوا المؤلفات الأوروبية إلى العربية[1].

لقد نحا الأدب العربي منحى إنسانيًا بارزًا غير دينيّ، نتيجة مساهمة المسيحيين. وكان من تأثير الأدب الأوروبي في العقول والأذواق للمثقفين المسيحيين أن شكّل عاملاً مهمًا في هذه العملية. ويجب ألّا يغيب عن البال أنّ المسيحيين كانوا رَدَحًا من الزمن من المستقبِلين الأساسيين للثقافة الغربية، وكانوا أوّل من سافر مرارًا وتكرارًا إلى أوروبا، الأمر الذي جعلهم مطّلعين اطّلاعًا مباشرًا على الحضارة الأوروبية. لهذا كلّه كانت التأثيرات التي شكّلت الخيال الأدبي الصاعد ووجهته غربيّة في شكل كاسح من حيث خصائصها. فلم يكن ممكنًا إذًا أن تتم علمنة الأدب العربي كليًا بواسطة حركة الترجمة من

(1) نفس المصدر، ص 30.

المؤلفات الأوروبية. والمساهمة المسيحية المتميّزة تتمثّل في تحويل الذوق والإبداع الأدبيين عاطفيًا وفكريًا»[1].

ساهم الأدباء والمثقفون المسيحيون بالتدريج في ظهور فكرة القومية العلمانية في أوساط العرب، وقالوا إنّ الشكل المنطقي المقبول للنظام السياسي، يجب أن يكون ذلك الذي يستند إلى الولاء القومي أو الوطني وليس إلى الولاء الديني. ففكرة دولة الخلافة التي بُني عليها المجتمع العثماني والسلطنة، لم تكن مطابقة للعقل والتقدّم والعالم الجديد فحسب، بل كانت مُتناقضة مع الإدراك الجديد الذي روّج له المثقفون للتاريخ العربي والهوية العربية. وعلى هذا، طرح المثقفون المسيحيون العروبة كمبدأ جديد للمجتمع العربي بغضّ النظر عن ديانة الفرد. وكان هذا المصطلح الجديد، أي الهوية العربية اللادينية، ليس فقط نقيضًا للدولة العثمانية بل أيضًا نقيضًا للوحدة الإسلامية. وهنا كان بيت القصيد: أنّ أغلبية ساحقة من البيئة الإسلامية المحافظة، وإن ارتضت مع الوقت زوال السلطنة التركية، كان مبدأها ولم يزل نهوض الأمة الإسلامية بأكملها، وعودة الخلافة المنقرضة منذ أيام العباسيين.

ومن هنا عجزُ المسيحيين عن مواجهة العقل الإسلامي المحافظ وتركهم هذه المهمّة للمثقف الحداثوي المسلم. ولم يكن هذا التباين الذي برز بين مسلمين ومسيحيين داخل معسكر المثقفين الحداثويين بالأمر السهل، بل أصبح أساس كلّ انقسام وخلاف ما تبقى من القرن العشرين، وصولاً إلى انحسار شبه تام للمثقفين المسيحيين، وعودة بالجملة للمثقفين الحداثويين المسلمين (مع بعض الاستثناءات) إلى الحظيرة الإسلامية التقليدية، منذ بداية ثمانينيّات القرن العشرين حتى اليوم.

رأى المثقفون المسيحيون منذ البدء أنّ التحديث يعني بالضرورة التغرب، أي الاتجاه نحو أوروبا، وأنّ التغيير الاجتماعي (بَدءًا من تحرير المرأة وحتى حقوق الانسان كافةً في المجتمع) لا يمكنه أن يأخذ إلا النمط الأوروبي. ولكن الهوة البارزة في دنيا العرب التي استغرقت صفحات الجرائد وبرامج الإذاعة والتلفزة

(1) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 30.

فيما بعد، لم تكن بين هؤلاء المثقفين المسيحيين والفئة المحافظة، بل بين مثقفين مسلمين يدعون إلى اعتناقٍ خفرٍ لمبادئ غربية وبين فئة محافظة إسلامية. وحتى لو لم يذهب المسيحيون بعيدًا في تغرّبهم ويصبحوا غرباء لا ينتمون إلى مجتمعم المشرقي، فإنّهم لم يأخذوا على عاتقهم نقد التراث الديني والنصّ المقدّس (القرآن مثلاً) كي لا يبدو الأمر وكأنّهم جماعة مسيحية تهاجم الإسلام. بل كانت هذه المهمّة تقع على عاتق المثقفين الحداثويين المسلمين.

ولكن كانت المصيبة أنّه إذا تجرّأ المثقف المسلم أن يتنكّب نقد التراث والدعوة إلى النظر في المقدّس، تعرّض للهجوم اللاذع من التيار الديني والإرهاب وأحيانًا للقتل. لقد بدأ بعض مثقفي المسلمين رحلة النقد في النصف الأول من القرن العشرين، ولكنّهم لم يكملوها. فطَه حسين بدأ في التشكيك في المقدسات في كتابه **في الشعر الجاهلي** عام 1926، ثم تراجع وخفّف في كتاباته اللاحقة من ذلك التوجّه. وعلي عبد الرازق كتب **الإسلام وأصول الحكم** عام 1935 ثم صمت. وأحمد أمين كتب الكثير، ولكنّه في كل كتاب لاحق تراجع عن بعض مواقفه. وحتى في كتابات شعبية أكثر معاصرة ككتب مصطفى محمود، نجد أنّه بدأ يساريًا مدنيًا تقدميًا ليتحوّل نحو اكتشاف الدين الإسلامي، ويقدّم سلسلة طويلة من الكتب عن الإسلام ويبني المساجد في القاهرة. ولا يتّسِع المجال هنا لاستعراض أمثلة كثيرة.

وثمّة تجربة فرج فوده ونصر حامد أبو زيد وأدونيس وما عانوه من اغتيال ونفي واتهامات ليس أقلّها أنّهم عملاء للاستعمار وكفرة ومرتدّون.

فإذا كانت هذه حال المثقفين الحداثويين المسلمين فإنّ المثقفين المسيحيين العرب، «كانوا يدركون دائمًا أنّهم يمثّلون أقليّة في المجتمع، وأنّهم بالتالي لا يستطيعون أن يتكلّموا باسم المجتمع ككل». وبسبب هذه الظروف، أصبح المثقفون المسيحيون أكثر الجماعات لا انتماءً إلى بيئتهم الحضارية والثقافية العربية، وحصروا آفاقهم ضمن حدود صغرى عن قصد لتجنّب الصراع مع المجتمع العربي الإسلامي. ذلك على أمل أنّ مهمّة حلّ التناقضات بين حركتي المدنية والتقليد، التي كانت ممكنة سابقًا على أيدي المثقفين المسيحيين، ستتم عمليًا بواسطة المثقفين المسلمين من خلال إطار الفكر الإسلامي. ذلك أنّ نقد

العقل العربي على أيدي مثقفين مسلمين سيتسلّح بشرعية ضرورية أنّهم مسلمون في معارضة النزعة الإسلامية المحافظة.

لقد أشار أنيس فريحة، أستاذ الحضارات السامية في جامعة بيروت الأميركية، باكرًا إلى هذه المعضلة أمام المثقفين المسيحيين العرب، عندما نصح أنطون سعادة في الثلاثينيّات، على سبيل الفكاهة، بتغيير اسمه إلى اسم مسلم (محمود سعادة) «وإلّا لن يتبعك سكّان هذه البلاد»[1]. وأشار فريحة غيرَ مرّة في مذكّراته إلى نقاشات جرت بينه وبين أنطون سعادة الذي كان يدّرس اللغة الألمانية في الجامعة الأميركية. فكان هذا الأخير يشرح لفريحة هدفه في توحيد بلاد الشام والعراق في دولة تفصل الدين عن الدولة، وتمنع رجال الدين من التدخّل في السياسة، فيما كان فريحة يشير إلى أنّ مسيحية سعادة ستكون العقبة في طريق انتشار دعوته.

وليس أنّ المثقفين المسلمين لم يتحمّلوا مسؤولية المثقف. بل منهم من كان عميقًا في علمانيته واتجاهه الغربي ضدّ الإسلام المحافظ ومنهم مَن لم يكن كذلك ولكنّه اتخذ مواقف تحديثية وخرج من هيمنة المجتمع التقليدي، نتيجة تعرّفه الطرقَ والقيم الأوروبية التي استقبلها بمزيج من الحماسة والخشية. كما أنّ المثقفين المسلمين وفّروا على الأقل، بسبب الانتماء الأنتروبولوجي، جسرًا من التواصل أو أرضًا محايدة للّقاء، بين المثقفين المسيحيين والمعسكر المسلم المحافظ.

ولكن إذا كان المعسكر المحافظ من تقليديين مسلمين ومحافظين، يحمل فرضيات وأهدافًا واضحة تجاه المجتمع الغربي وتجاه الغرب، فصفوف المثقفين العلمانيين المسلمين بَقِيت مشتّتة وغامضة، لم يتكيّفوا بشكل منظّم مع الفكر

---

(1) أنظر مثلًا: فريحة، أنيس، **قبل أن أنسى**، طرابلس، جرّوس برس، 1989، ص 159:
«وكان يتمّنى أن أكون في عداد حزبه، ولكن لبنانيتي كانت أقوى وأرسخ من أن تهزّها رياح خارجية. وأذكر قولي له مرةّ: لن تنجح يا أنطون في تأسيس حزب كهذا واسمك أنطون! على الأقل غيّر اسمك هذا من اسم قدّيس إلى اسم زعيم محارب».
ذكر فريحة هذا الحوار سابقًا ولكن يُلاحظ هذه المرّة أنّه لوّنه بأفكار من الحرب اللبنانية، حيث وجد نفسه مضطرًا إلى توكيد لبنانيته التي هي «أقوى وأرسخ»، في حين لم يكن جيل فريحة ومثقفي لبنان ما قبل الحرب بحاجة إلى توكيد لبنانيتهم، التي كانت تحصيل حاصل، وكأنّه أصبح دفعًا لاتهام أو شبهة خلال سنوات الحرب 1975 ـ 1990.

الغربي. فكان نقاشهم مع الإسلاميين اعتذاريًا تبريريًا يخفون علمانيتهم ويشدّدون على أنّهم أيضًا «مسلمون». و«بدلاً من إعادة صياغة فرضياتهم بتعبيرات حديثة كما يحاول الإصلاحيون الرواد، اختاروا انتهاج أساليب التبرير التقليدية، وطغت الدعاية والمماحكة على مقاربتهم للأمور بدلاً من النقد والتحليل»[1]. وفي السنوات الخمس والعشرين الأخيرة برز الهجوم السافر للأصوليين في مواجهة المسلمين العلمانيين في حلَقات «توك شو» على الفضائيات العربية، كـ«الجزيرة»، حيث تتضح اليد العليا للأصوليين في الحوار واستحياء العلمانيين في الردّ الصريح.

وكانت النتيجة في المرحلة الممتدة من 1920 إلى 2000 أنّ لا المثقفين المسيحيين ناقشوا المقدّسات ولا المثقفين المسلمين، الذين إمّا تقاعسوا أو تعرّض مَن جرؤ منهم، للأذى والنفي والقتل. ويلخّص هشام شرابي الافتراق بين البيئتين، الحداثوية والمحافظة عند العرب في الجدول الآتي[2]:

الثقافة الإسلامية المحافظة والإسلامية الاصلاحية	الثقافة المسيحية المستغرِبة والإسلامية العلمانية
الفكر المستند إلى التقليد	الفكر المتّجه نحو التحديث
ميل إلى النظر إلى الوراء	ميل إلى النظر إلى الأمام
السلف الصالح	التقدّم
التحجّر الفكري	الانتفاع من الفكر
السلطة	العلم
العقيدة التي تتجاوز الواقع	العقيدة «العلمية»
التوجّه الغائي للفكر	التوجّه المادي للفكر
نظرات ثابتة متجمّدة للقيم الاجتماعية	نظرات للقيم الاجتماعية كمفاهيم متغيّرة وديناميكية
الحقيقة كمسألة أزلية	الحقيقة كمسألة نسبية

---

(1) هشام شرابي، **المثقفون العرب والغرب**، ص 24.

(2) نفس المصدر، ص 24.

المثقف التراثي

الضم العشوائي لمفكري عصر النهضة إلى مُفكّري الصحوة الدينية ـ وكأنّ الجانبين عملا معًا لتحسين مدنية العرب وتقدّمهم ـ ليس دقيقًا وليس صحيحًا. ذلك أنّ جذور الغُلاة والتطرّف التي ولّدت «داعش» وأخواتها في منتصف القرن التاسع عشر كانت مع فكر محمد عبده وجمال الدين الأفغاني ورشيد رضا، حتى لو كانت إصلاحية وفي قالَب حواريّ هادئ. إذ بعد ذلك ومن رشيد رضا ومجلته **المنار**، وُلدت البيئة الفكرية الحاضنة للتقليد الديني الذي أخذ تدريجيًّا مكان الصوفية المصرية. وتقول الباحثة دلال البزري:

«في مجلة **المنار** نفسها لم تبق الإسلامية في صيغتها الأولية (أي الصوفية) هذه، بل طوّرها صاحبها رشيد رضا لترسو على دعائم يمكن اعتبارها ركيزة الفكر الأخواني التأسيسي. وتتلخّص هذه الدعائم بشمولية الإسلام والعودة إلى الإسلام في معطياته الأولى والتأكيد على الرابطة والجامعة الإسلامية وأخيرًا التشديد على إقامة الخلافة والحكومة الإسلاميتين»[1].

وتعتبر البزري رشيد رضا الأب الروحي لحسن البنّا مؤسس جماعة الأخوان المسلمين عام 1928[2]. غير أنّ حسن البنّا الذي مزج الإسلام بالعروبة ولم يصبح

(1) دلال البزري، **دنيا الدين والدولة: الإسلاميون والتباسا مشروعهم**، بيروت، دار النهار، 1994، ص25. الإخوان المسلمون هم جماعة إسلامية هدفها الاصلاح من منظور إسلامي، باتت خلال ربع قرن من تأسيسها حركة معارضة سياسية مهمة في كثير من الدول العربية وقدّمت الفكر المؤسّس إلى جانب السلفية الوهّابية لسائر الحركات الأصوليّية الإسلامية في العالمين العربي والإسلامي. ولتنظيم الجماعة قانون دقيق وهيكلية متطوّرة، يسعى إلى بناء الفرد المسلم والأسرة المسلمة والمجتمع المسلم والحكومة المسلمة ومن ثم أستاذية العالم. وشعار الجماعة: «الله غايتنا، والرسول زعيمنا، والقرآن دستورنا، والجهاد سبيلنا، والموت في سبيل الله أسمى أمانينا». وذكر حسن البنا في رسالة المؤتمر الخامس للجماعة: «أن فكرة الإخوان المسلمين نتيجة الفهم العام الشامل للإسلام قد شملت كل نواحي الإصلاح في الأمة، فهم دعوة سلفية وطريقة سنيّة وحقيقة صوفية وهيئة سياسية وجماعة رياضية ورابطة علمية ثقافية وشركة اقتصادية وفكرة اجتماعية».

(2) نفس المصدر، ص27.

المرشد النظري لجماعة الأخوان ـ كما قد يتبادر ـ بل كان مرشدهم الأكبر سيّد قطب الذي كتب مؤلفات متشدّدة ومتطرفة (مثلاً **في ظلال القرآن** و**معالم في الطريق**)، أصبحت المرجع الرئيس للجماعات الدينية وخاصة تلك المسلّحة. وكان لافتًا أنّ أجيالاً متتالية من الأصوليين أهملت كتابات البنّا وأصبح قطب هو المرجع. وحتى في حال الأخوان المسلمين في تونس، فقد انكبّوا على قراءة مؤلفات قطب، وأهملوا مؤلفات زعيمهم راشد الغنوشي، ذات الوجهة المنفتحة والمعتدلة[1]. وحتى في لبنان ثمّة جماعات إسلامية متعدِّدة تدين بفكرها للأخوان المسلمين ولم تقصِد طريق التطرّف والعنف، في حين قامت تنظيمات أخرى في طرابلس وصيدا والمخيَّمات الفلسطينية، كانت امتدادًا لداعش والقاعدة.

ويعتبر كثيرون أنّ قطب كفّر جموع المسلمين والحكام والأنظمة، ووصف المجتمعات الإسلامية بالجاهلية. وعلى سبيل المثال في صفحة 31 من كتابه **معالم على الطريق**، يقول قطب: «وليس الطريق أن نخلّص الأرض من يد طاغوت روماني أو طاغوت فارسي إلى يد طاغوت عربي، فالطاغوت كله طاغوت.. لا حاكمية إلا لله، لا شريعة إلا من الله.. ولا سلطان لأحد على أحد.. وهذا هو الطريق». وفُهم أنّ المقصود بالطاغوت هو الرئيس جمال عبدالناصر. ولقد ردّ الأزهر على كتاب **قطب، معالم في الطريق** في بيان مفصّل، معتبرًا قطب شخصًا مسرفًا في التشاؤم، ينظر إلى المجتمع الإسلامي، بل ينظر إلى الدنيا بمنظار أسود ويصوّرها للناس كما يراها هو، أو أشدَّ سوادًا ممّا يراها.. وأنّ سيد قطب استباح باسم الدين أن يستفزّ البسطاء إلى ما يأباه الدين من مطاردة الحكّام، مهما يكن في ذلك من إراقة دماء والفتك بالأبرياء وتخريب العمران وترويع المجتمع، وتصدّع الأمن، وإلهاب الفتن في صور من الإفساد لا يعلم مداها غير الله، وذلك هو معنى الثورة الحركية التي رددها كلامه»[2].

وحمّل قطب مسؤولية انتشار التيارات التكفيرية، ومنها جماعة شكري مصطفى أمير جماعة التكفير والهجرة في مصر، الذي أمر باعتزال المجتمعات. فيما دافع

(1) نفس المصدر، ص22.

(2) مجلة **الثقافة الإسلامية** العدد الثامن، السنة 23، 24 نوفمبر 1965.

عنه كثيرون، ومنهم أحمد موصللي، الأستاذ في جامعة بيروت الأميركية، بأنّ قطب أسيء فهمه، وكان أديبًا ومفكرًا أكثر منه عالم دين. وأشار موصللي إلى فكر قطب وإبداعاته المنوّعة التي شملت عددًا كبيرًا من أبواب الكتابة[1]. وفي الحال، فإنّ غزارة مؤلفاته واتساع مواضيعها زائد أنّه لم يمارس القتل والذبح بنفسه ولم يحي ليشهد ما حصل بسبب أفكاره جزئيًا، قد يجعل من سيّد قطب شخصية إشكالية.

تعكس الفقرة التالية رأي الأخوان والسلفيين في تعامل العلمانيين مع الثقافة بمفهومها الكوني الواسع، على أنّه تغرّب وابتعاد عن جذور الدين الإسلامي، وهو رأي لا يشكّل تحديًا جديًا للمثقف في البيئة العربية والإسلامية فحسب، بل يتضمّن التكفير والارتداد عن الدين وفي لبّه التحريض على القتل، كما تبيّن في العقود اللاحقة، وخاصة بعد 2011:

«أدّت علمنة مفهوم الثقافة بنقل المضمون والمحتوى الغربي وفَصل هذا المفهوم عن الجذر العربي والقرآني، إلى تفريغ الثقافة من الدين وفكّ الارتباط بينهما. وصار المثقف هو الشخص الذي يمتلك المعارف الحديثة ويطالع أدبًا وفكرًا وفلسفة أوروبية، ولا يُؤَصِّلُ فكره بالضرورة في عقيدته الإسلامية إن لم يكن العكس تمامًا. ووُضع المثقف كرمز «تنويري» بالفهم الغربي في مواجهة عالم الدين. ففي حين يُنظر إلى الأخير بأنه يرتبط بالماضي والتراث والنص المقدّس، ينظر إلى الأول ـ المثقف ـ بأنه هو الذي ينظر المستقبلَ ويتابع متغيرات الواقع ويحمل رسالة النهضة، وبذلك تم توظيف مفهوم الثقافة كأداة لتكريس الفكر العلماني بمفاهيم تبدو إيجابية، ونعت الفكر الديني ـ ضمنًا ـ بالعكس. وهو ما نراه واضحًا في استخدام كلمة الثقافة الشائع في المجال الفكري والأدبي في بلادنا العربية والإسلامية؛ وهو ما يتوافق مع نظرة علم الاجتماع وعلم الاجتماع الديني وعلم الأنتروبولوجيا إلى الدين

(1) Ahmad Moussalli, *Radical Islamic Fundamentalism: The Ideological and Political Discourse of Sayyid Qutb*, Beirut, American University of Beirut, 1992, pp. 9-15.

باعتباره صناعة إنسانية وليس وحيًا منزّلاً، وأنه مع التطور الإنساني والتنوير سيتمّ تجاوز الدين والخُرافة.

أما في المنظور الإسلامي فمثقف الأمة هو المُلمُّ بأصولها وتراثها. وعبر التاريخ حمل لواء الثقافة فقهاء الأمة وكان مثقفوها فقهاء. وهو ما يستلزم تحرير المفهوم مما تم تلبيسه به من منظور يمكن فيه معاداة الدين أو على أقل تقدير النظر إليه بتوجس كي تعود الثقافة في الاستخدام قرينة التنوير الإسلامي الحقيقي، وليس تنوير الغرب المعادي للإله، الذي أعلن على لسان نيتشه موت الإله، فأدى فيما بعد الحداثة إلى موت المطلق وتَشَيّؤ الإنسان»[1].

جورج قرم

ومن أبرز المفكرين اللبنانيين المعاصرين في هذه المسائل، جورج قرم الذي شهد الحِقبة الناصرية في مِصر وانكب على دراسة التراث العربي، وأُعجب بالروّاد من أحمد أمين وطَه حسين وعلي عبد الرازق وأحمد فارس الشدياق والأب يواكيم مبارك وغيرهم، حتى صار ابنًا للنهضة العربية بجوانبها التنويرية. واستثمر ثقافته الفرنسية في الكتابة فتوالت أعماله بالفرنسية وكتب أطروحة كانت مفصلية في فكره، هي **تعددية الأديان وأنظمة الحكم**، ثم نشر كتابه الموسوعي الأكثر شهرة **انفجار المشرق العربي**، مستلهمًا من الحِقبة الناصرية.

فَتحَ مزيج التنوير النهضوي العربي والتحصيل الأكاديمي الفرنسي أمام قرم آفاقًا فكرية واسعة ومتنوعة. فقد درس في باريس في أواخر الخمسينيّات واستوعب الفكر الأوروبي واكتشف مثلاً أهمية الماركسية. إلا أنّه اعتبرّ نفسه عروبيًّا بالمعنى الحضاري لم ينجرف إلى الفكر الأوروبي ولم ينتمِ إلى حزب، بل رأى الأحزاب العقائدية تعمل وَفق شعارات تبسيطية للواقع[2].

(1) http: //ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9

(2) المفكّر والخبير الاقتصادي اللبناني جورج قرم هو حفيد الرسام اللبناني النهضوي داود القرم وابن الرسام المعروف جورج داود قرم وعمه شارل قرم صاحب **المجلة الفينيقية** وديوان **الجبل الملهم**. =

المقدّس: حول المقدّس يشرح قرم «المشكلة هي أننا واقعون تحت تأثير الإشكاليات الغربية: حتى قضية فصل الديني عن الزمني استوردناها من أوروبا كما هي، دون أن ندري أنها ناتجة من خصوصية المسير التاريخي الأوروبي، حيث الكنيسة الكاثوليكية كانت متحكمة بكل شيء. المشكلة أساسًا في حرية التعامل مع النص المقدس، وهي أم الحريات. ذكرتها مرارًا وتكرارًا، إذا لم تكن ثمة حرية في التعامل مع النصوص المقدسة، لا يمكن التأسيس للحريات العامة في أية دولة... لقد أقفل باب الاجتهاد تحت التأثير السعودي الوهّابي وصار أيّ نوع من الاجتهاد الجديد خارج المذهب الحنبلي الوهابي لمراعاة مقتضيات العصر، يُعتبر بدعة خطيرة. حتى حدثت اغتيالات حول موضوع النص المقدّس: اغتيل فرج فودة في مصر وشُنِق محمود طه في السودان أيام جعفر النميري، وأُجبر نصر حامد أبو زيد على تطليق زوجته والخروج من مصر. صار الفكر التنويري مُلاحقًا، وبات أيّ إنسان يغامر بالفكر التنويري يعرّض نفسه لفتوى تحلل دمه. ولنتذكّر أنّ علي عبد الرازق لم يتعرّض لاغتيال في الماضي رغم إدانة الأزهر لكتابه الشهير. بل كانت إدانته ظرفية لم تمنع أن يُتداول كتابه على نطاق واسع. كذلك لم يكن الوضع كذلك في العالم الإسلامي في التاريخ. فكتاب **الملل والنحل** لتاج الدين الشهرستاني مثلاً تكلّم على تحليل النص المقدّس بداهة وعلى طرق ومناهج لتفسير القرآن الكريم»[1].

وعن دور المثقف يقول قرم: «مثقفون كثر، من الأوروبيين والأميركيين

= من أهم مؤلفاته الفكرية **تعدد الأديان وأنظمة الحكم**، بيروت، دار النهار 1977 (وهو كان موضوع أطروحته)، **أوروبا والمشرق العربي، من البلقنة إلى اللبننة: تاريخ حداثة غير منجزة**، بيروت، دار الطليعة، 1990، النزاعات والهُويّات في الشرق الأوسط، 1919 ـ 1991، صدر عام 1992، **مدخل إلى لبنان واللبنانيين، يليه اقتراحات في الإصلاح**، بيروت، دار الجديد، 1996، **انفجار المشرق العربي، من تأميم قناة السويس إلى غزو العراق 1956 ـ 2007**، صدر بالفرنسية ثم بالعربية، بيروت، دار الفارابي، 2008، شرق وغرب: **الشرخ الأسطوري**، بيروت، دار الساقي، **لبنان المعاصر: تاريخ ومجتمع**، بيروت، المكتبة الشرقية، **يواكيم مبارك: رجل مميّز، نصوص مختارة جمعها وقدّمها جورج قرم**، بيروت، المكتبة الشرقية، **المسألة الدينية في القرن الحادي والعشرين**، بيروت، دار الفارابي، **وأوروبا وأسطورة الغرب، بيروت**، دار الفارابي، 2009، **نحو مقاربة دنيوية للنزاعات في الشرق الاوسط، بيروت**، دار الفارابي، 2014.

(1) «جورج قرم: الاستعمار مبتدع الهويات المذهبية»، فراس أبو مصلح، **الأخبار**، 17 تشرين الثاني 2014.

والعرب ركبوا موجة الأموال النفطية، فتشكّلت ظاهرة خطيرة جدًا. في العالم غير العربي أو الإسلامي، انقسم الرأي العام تحت النفوذ الأميركي بالذات والدوائر الاستشراقية السياسية الأميركية إلى قسمين: قسم يدافع عن الحركات التكفيرية المسماة خطًا جهادية، فيقول إنها ظاهرة «طبيعية» بعد فترة استعمار طويلة وبعد الحداثة التي «فُرضت فرضًا» على المسلمين من قبل النخب العربية الحاكمة بعد نيل الاستقلال، خصوصًا في ظل الدكتاتوريات الجمهورية الطابَع التي يقال عنها إنها فرضت العلمانية على مجتمعات مؤمنة ترفضها تمامًا، ما استوجب التعاطف مع الحركات الأصولية الدينية أو حتى تأييدها. وهي سردية نمطية الطابع وغير مطابِقة للواقع. وهناك قسم آخر من الرأي العام الغربي يكره الإسلام بشكل عام، نظرًا إلى ممارسات التكفيريين، ويأخذ من تصرفاتهم حُجّة لكره الديانة الإسلامية وللمسلمين إجمالاً».

عتَبَ قرم على المثقفين العرب أنّهم نقلوا عن الفكر الغربي وحاولوا تطبيقه على واقع عربي مختلف، بدون دراسة التراث العربي أو صياغة مفاهيم جديدة تناسب مجتمعاتهم. فالأفكار التي جاءت من الغرب في عصر النهضة، ساهمت فعلاً في صوغ إدراكات المفكّرين اللبنانيين والعرب الحسيّة للواقع، وما يحتويه من رهانات وتحدّيات. ولكنّها مارست أيضًا دورًا تأثيريًا بليغًا في اللغات والمفردات والمصطلحات والمفاهيم المستعملة في الحياة اليومية، وكذلك في تكوين الأيديولوجيات وبرامج الأحزاب في البلدان العربية وأهدافها. كما مارس الفكر الغربي التأثير نفسه في الأدب العربي بشعره ونثره، وفي كل الإنتاج الأكاديمي عمومًا.

أمّا لماذا لم تتمكن العلمانية العربية من تجاوز «الهاجس» الديني في الحياة العامة، فيشرح قرم علاقة ذلك بجمود النص المقدّس. إذ في الماضي كانت حرية المعتقد والاجتهاد في صلب النصوص الدينية المقدسة في عصر الحضارة العربية الإسلامية، حيث كانت كل الفِرق الدينية تُؤَوّلُ القرآن برؤى مختلفة. ومارس العرب في عصرهم الذهبي الفلسفة بشكل كبير في حين كانت الأخيرة ممنوعة عقائديًا في أوروبا المسيحية. واليوم لا يوجد ما يمنع أن يعود العرب إلى حرية الفكر فالقول إنّ شيئًا «جوهرانيًا» عند العرب يجعلهم Homo-Islamicus

أي «كائنًا إسلامي الهوية» حصرًا، إنّما يختصر كل شخصيتهم المعقّدة في هوية دينية، وهذا كلام فارغ بنظر قرم.

لقد انتقد قرم الموجة الأصولية على أنّها غير صادقة بدعوتها إلى العودة إلى التراث، لأنّ العودة الحقيقية يجب أن تكون إلى العصر الذهبي للحضارة الإسلامية حيث النقد العقلي للمقدّس كان متاحًا. بينما يستخدم الإسلام السياسي هذه العودة لتدمير الكيانات العربية وبُناهم الدولتية ومجتمعاتهم. ويلوم انقطاع الذاكرة عند العرب والمسلمين ونسيان الجو العلمي والعقلاني الذي كان سائدًا في العهدين الأموي والعباسي، وحتى زمن ابن خلدون (أي عصر الانحطاط)، ثم في أعمال العديد من رواد النهضة العربية الحديثة التي كانت خارقة فكريًّا، وتَجِبُ إعادة الاعتبار لأعمال الروّاد. ولذلك فيجب التذكير بأنّ «الحضارة العربية الإسلامية كانت الأكثر تطورًا علميًّا في عهدها على مستوى العالم، واللغة العربية لغة كل أصحاب العِلم في العالم الإسلامي؛ فلنستذكر هذه الأشياء باستمرار.

ويقول قرم: «إنّنا في الشرق العربي بنينا الكثير من الأساطير متأثّرين بِتقنيّات الثقافة الأوروبية في البناء الأسطوري، وكثرة من المقولات والمفاهيم الأسطورية الطابع التي أُدخلت في صميم ثقافتنا العربية المعاصرة، وهي في معظم الأحيان متأثّرة إلى أبعد الحدود بالمفاهيم والمقولات الأوروبية، بل قد تكون في بعض الأحيان معاكسة لها. وبذلك تندرج في إشكاليات تاريخية وسياسية واجتماعية، ليست من صنع ثقافة عربية مستقلّة، بل من نتاج ثقافة غربية وصلتنا مشوّشة في مضمونها وأدائها»[1].

ولذلك عوّل قرم على الانتفاضات العربية التي اندلعت عام 2011 إذ ربما تؤدّي إلى إعادةٍ لتكوين ثقافة التنوير ووعي جماعي عربي. إلا أنّه أصيب بخيبة أمل عندما أوقفت الرجعية العربية التقليدية هذه الانتفاضات بالتحالف مع حكومات الدول الغربية فضربت حركة التغيير. ورأى أنّ فوز الأحزاب الإسلامية كان طبيعيًّا بعد 2011 نظرًا إلى إمكانات هذه الأحزاب المادية وشبكات الأعمال

(1) «جورج قرم «مفكّك» النزاعات في الشرق الأوسط»، موريس أبو ناصر، **الحياة** 4 أيلول 2014.

الخيرية المتوغّلة في الفئات الشعبية والمهمشة، بينما لم يكن للتيار القومي والعلماني مثل هذه الإمكانيات. فالعديد من مثقفي العرب تحدثوا، بنظره، لغة الغرب، وكانوا غربيي الهوى، ينطقون نعم باللغة العربية، ولكن تركيبة عقلهم غربية. وهذه قضايا كتب عنها الكثير ياسين الحافظ ومهدي عامل وغيرهما، وهذه الكتابات النقدية طُمست، وانكسر نهجها، لأن الجيل الذي شهد انهيار الاتحاد السوفياتي والثورة الإيرانية، انخرط بصحوة إسلامية على الطريقة السعودية أو الإيرانية، وذلك لكسب مراكز نفوذ وجاه في مجتمعاته.

تفكيك المقولات الهدّامة: دارت مؤلفات قرم حول تفكيك المقولات الفكرية المدمّرة ذات الطابَع الايديولوجي الثقيل، كمقولة «الشرق والغرب» التي أسماها «الهويات العملاقة»، أي ما فوق القومية والإثنية والهوية الدينية. ودرس الاستعمار الأوروبي ـ الأميركي الذي يجدّد نفسه وأساليبه ويستقطب العديد من حكام العرب ونخبهم إلى جانبه، ويغذّي الحروب الأهلية العربية المتواصلة في العراق وسورية ولبنان واليمن وليبيا.

ويوضح قرم كيف أنّ العرب اختلفوا في قضايا فكرية منذ انهيار السلطنة العثمانية، فتفرّقوا حول السُبُل لمعالجة أوضاعهم، وكيف ذهب بعضهم في اتجاه إسلامي (قاده جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وشكيب أرسلان وغيرهم)، وذهب البعض الآخر في اتجاه قومي حداثوي. ثم اصطدم الطرفان واتخذ هذا الصدام الفكري طابعًا مأسويًّا خلال الحرب الباردة، حين انخرطت عدّة أنظمة عربية في معسكر الولايات المتحدة ضد الاتحاد السوفياتي، جيش إسلامي عابر للقوميات يتم توظيفه من قبل تحالف باكستان والسعودية والولايات المتحدة وأوروبا الغربية، وأنّ الدين «جرى توظيفه في الصراع بشكل كبير instrumentalisation وتدريب عشرات الآلاف من الشبان العرب، ليس ليحاربوا في فلسطين ويحرّروها من الاحتلال الصهيوني، بل ليحرروا أفغانستان من الاحتلال السوفياتي، وهي دولة ليس لنا معها أي نوع من العلاقات التاريخية أو الثقافية أو التجارية منذ قرون»[1].

(1) «جورج قرم: الاستعمار مبتدع الهويات المذهبية»، فراس أبو مصلح، **الأخبار**، 17 تشرين الثاني 2014.

ويلاحظ قرم أنّ توظيف الدين الإسلامي لمصلحة الدول الإمبريالية التقليدية، أي الولايات المتحدة وأوروبا، ضد الاتحاد السوفياتي مرّ دون احتجاجات تذكر من المفكرين العرب. فيشرح كيف صُوّرت الحرب الباردة أنّها «حرب حضارات» بين «دول مؤمنة» ـ على أساس أنّ أميركا تُعتبر دولة مؤمنة ومعها الدول الإسلامية ـ و«الإلحاد» ممثلاً بالاتحاد السوفياتي. ثم أتت الثورة الإيرانية فوُلد إضافي في العالم العربي بين طرح الخميني للوحدة الإسلامية وطرح الصحوة الإسلامية على طريقة السعودية المرتكزة على أدبيات الإخوان المسلمين والمذهب الوهّابي.

والعديد من المثقفين العرب تركوا مواقعهم العلمانية والقومية وانتقلوا إما إلى صفّ العقيدة الإيرانية أو إلى صفّ عقيدة الصحوة الإسلامية الوهّابية السعودية، ونَسُوا قضايا العرب أنفسهم. ذلك أنّ كمّاشة الحرب الباردة خلقت شَرخًا أكبر أيضًا بين النخب العربية وقضايا شعبها.

ولذلك فهو يفكك هذه السردية باستمرار، ويربط جمود الحضارة داخل العالم العربي بارتفاع أسعار النفط بشكل كبير للغاية، لأنّه وفّر لممالك الجزيرة العربية إمكانيات مالية ضخمة، استخدمتها لتحارب المد القومي العلماني، خصوصًا في زمن عبد الناصر في الستينيّات والسبعينيّات. فالمد العربي العلماني لم يأخذ طابعًا إسلاميًا رغم أنّ العرب جميعهم، بمن فيهم المسيحيون، يعترفون أنّ الحدث الأهم في التاريخ العربي هو النبوة المحمدية. ولذلك لا يمكن أن نبني على مقولة الهوية الإسلامية كهوية «جوهرانية» للعرب لا تتغير عبر التاريخ.

بشرح قرم بدايات التيار التراثي أنّها لم تشبه ما وصلت إليه اليوم، بل التيار بدأ في القرن التاسع عشر بـ«إسلام تنويري، ليس وهابيًا طالبانيًا»، وعلى أسس مقاومة الهجمة الاستعمارية الأوروبية الشاملة الشرسة على كل ديار العرب والمسلمين، ما تطلّب تكاتف المسلمين جميعًا. وكان هذا طرح جمال الدين الأفغاني بشكل خاص. وكانت الموجة تلك تنويرية، لكنها كانت معادية للقومية العربية، على قاعدة أنّ العرب وحدهم لا يستطيعون التصدي للهجمة، فيجب أن يظلوا متكاتفين مع الأتراك العثمانيين. وبسبب تولى السلطنة العثمانية ضباط «تركيا الفتاة» وصعود قومية تركية على النمط الحديث، صار الاتجاه الإسلامي في

الفكر العربي في غير محله، وانهار الحاجز أمام صعود القومية العربية الوحدوية، ونمت التيارات العروبية الضخمة، كالناصرية والبعثية وحركة القوميين العرب التي عمّت العالم العربي كله تقريبًا، حتى في المغرب العربي. وكانت ردة الفعل الإسلامية ثورة مضادة للقومية العربية ومعاداة القومية العربية والقول بهوية إسلامية عابرة لحدود القومية والإثنية والثقافية. وبتنا اليوم نرى الشيشاني واليَماني والصيني والتتاري يحاربون سويّةً في سورية والعراق».

ويضيف قرم أنّ الممالك العربية التي كانت تخاف القومية العربية العلمانية التوجه، تحالفت مع الولايات المتحدة الأميركية وجعلها تنفق الأموال الطائلة للقضاء على تراث النهضة العربية من الطهطاوي إلى طَهَ حسين، وتقضي على 150 سنة من تحرر العقل العربي وتفاعله مع التطورات العالمية، ولو أنها تطورات غلب عليها الطابع الأميركي الأوروبي. لقد خلقوا خصوصية إسلامية بغرض استعمالها سياسيًا، ويَتِمّ اليوم تصويرها بشكل زائف في دوائر الاستشراق ولدى بعض المثقفين العرب على أنها نوع من «المقاومة» أو «الممانعة للعولمة» أو «للغزو الثقافي الغربي». وهذه أيضًا سردية نمطية تخدم مصالح التحالف الاستعماري والرجعية العربية.

ويصف الهجمة الدينية المعاصرة بـ«الغزو الفكري للتشدد الديني على طريقة سيّد قطب وأبو الأعلى المودودي ومحمد بن عبد الوهاب، وقد صار موجة مَسْنودة بالإعلام وبشبكات من المال، تتوسع في كل القارات تقريبًا، مسببة مشاكل أينما وُجدت جماعات مسلمة. في الفيليبين وتايلاند وميانمار والصين والقوقاز والشيشان، مشكّلة «سلاح الدمار الشامل» المتمثل في الشباب العرب، وجنسيات أخرى أيضًا. جرى تدريبهم وإرسالهم أولاً إلى أفغانستان، وذهب جزء منهم بعدها إلى البوسنة، وجزء آخر إلى الشيشان والقوقاز وهكذا. حتى أصبح هناك نوع من الجيش الإسلامي عابر للقوميات، يتم توظيفه من قبل تحالف باكستان، السعودية، الولايات المتحدة، أوروبا. الجيش الإسلامي نفسه هو دمّر سورية والعراق، ومارس نشاطه التدميري أيضًا في اليمن وليبيا وغيرها. والمخرج الوحيد من هذا الواقع هو تحييد الدين عن الصراعات، وهي كلها صراعات على المال والموارد الطبيعية والسلطة والجاه، ولا علاقة لله بكل هذه الأمور».

يقول قرم: «منذ أيام شبابنا، كان يُنظر إلى حَراك الإخوان المسلمين، على أنه مدفوع من المصالح الإنكليزية والأميركية آنذاك. لقد حدث صراع حاد بين الرجعية العربية الإسلاموية الطابع والقومية العربية التقدمية، المنفتحة والمتفاعلة مع تطورات العالم التي كانت تحارب الاستعمار التقليدي معًا. هذا الصدام غيّر المشهد الثقافي والفكري العربي برُمّته، خصوصًا عبر هيمنة دول الخليج على وسائل الإعلام العربية والغربية والعالم الأكاديمي، بفضل امتداد شبكات الأموال النفطية عالميًا. اليوم، إزاء مشهد تنفيذ مؤامرة خارجية أميركية موثّقة بأيادٍ عربية، بإثارة حرب أهلية بين السنة والشيعة في المشرق العربي، الحل الوحيد هو العلمانية».

الثقافة اللبنانية: ينتقد قرم النظام الطائفي في لبنان حيث «ينصبّ الفكر حول «التمايز الكبير» بين الطوائف اللبنانية، رغم تشاركها اللغة والعادات والموسيقى وحب المطربين أنفسهم وسائر الأشياء الجامعة التي تجعل اللبنانيين يشتركون في ثقافة واحدة. لم يكن التمييز الطائفي والمذهبي بين اللبنانيين عفويًا أو جوهرانيًا أبدًا، بل كانت الانقسامات دائمًا سياسية، لا طائفية... شكّل نظام الملل في السلطنة العثمانية الخلفية التاريخية التي سهلت العملية. حين كانت السلطنة في أوج قوتها وفي منأى عن التدخلات الخارجية الاستعمارية الطابع، حمى نظام الملل الأقليات المسيحية واليهودية والأرمنية واليونانية، وكذلك المسيحيين العرب واليهود العرب. كان نظام الملل متقدمًا، قياسًا لوضع أوروبا في القرن الخامس عشر والسادسَ عشر، حيث لم يكن ثمة حماية لكل مَن لم ينْتمِ إلى الكنيسة الكاثوليكية. ومع نظام الملل العثماني تحوّل في لبنان إلى نظام طائفي، سمَحَ بتوغّل نفوذ الدول الاستعمارية عبر «حمايتها» لبعض الطوائف المنظمة بالقانون... فلبنان هو الوريث الأكبر لنظام الملل العثماني ولكن بشكله المنحطّ الذي تجاوزه الزمن، ما سمح للإنكليز والفرنسيين الذين تصارعوا في لبنان بجلب البلاء عليه، من الفتنة بين الموارنة والدروز (وأيضًا الفتنة في الشام بين بعض المسلمين والمسيحيين)، وتقسيم جبل لبنان إلى قائمقامية درزية وأخرى مارونية بين 1840 و 1860 وفشله في إقامة نظام المتصرفية. وبعد ذلك إعطاء زعماء

الطوائف دورًا أساسيًا في إدارة الحكم تحت المراقبة المزدوجة لكل من الدول الأوروبية الاستعمارية والسلطنة العثمانية. هذه المبادرات المؤسساتية المفروضة من الخارج شكّلت ظاهرة تسييس الطوائف الذي نعانيه إلى يومنا الحاضر، وهذا التسييس كارثة كبرى تتعمم الآن في مجتمعات المشرق العربي.

جورج طرابيشي ومحمد عابد الجابري

ولعل النقاش بين المفكّر السوري جورج طرابيشي والمفكّر المغربي محمد عابد الجابري[1] يقدّم لمحاولة المثقف المسيحي دراسة النص. فقد أتى طرابيشي ضمن سلسلة العلمانيين العرب، مثال ميشال عفلق الذي درس الفلسفة في باريس وعاد بأفكار أوروبية لتأسيس حزب قومي علماني، وأنطون سعادة الذي كتب نصًّا أساسيًا نشر جزءه الأول هو **نشوء الأمم**، واستند في أفكاره إلى فلاسفة ومفكّرين غربيين ألمان وفرنسيين وإنكليز. ولكن ميشال عفلق وأنطون سعادة بقيا ضمن منهاج المثقفين المسيحيين في عدم التعرّض للنص المقدس (رغم مقاربة سعادة التوفيقية للدين في كتابه **الإسلام في رسالتيه**). من هنا كانت مساهمة جورج طرابيشي في نقد العقل العربي تصبّ في تفكيك التراث، وإن رأى نقّاده أنّه صرَفَ وقتًا أكثر من اللازم في نقد المفكّر المغربي محمد عابد الجابري.

لقد بدأ طرابيشي ناقدًا أدبيًا في لبنان، فكتب عن روايات نجيب محفوظ في ضوء المنهج الفرويدي، وانتهى بنقد «نقد» المفكر المغربي محمّد عابد الجابري للعقل العربي[2]. وكان طرابيشي يعمل في دار الطليعة في بيروت ويرأس تحرير مجلة **دراسات عربية** ويواصل الكتابة في النقد وفي تحليل الرواية العربية، حين وقع على مُسَوَّدة محمد عابد الجابري المرسلة إلى دار الطليعة لنشرها. فقرأ طرابيشي المخطوطة كما تطلّب عمله في الدار وافتتن بها. ثم قرأ الكتاب مرّة

---

(1) محمد عابد الجابري (وُلد 1935) مفكّر مغربي، أستاذ الفكر والفلسفة في جامعة الرباط، من مؤلفاته **نحن والتراث** (1980) و**الخطاب العربي المعاصر** (1982) و**تكوين العقل العربي** (دار الطليعة، بيروت، 1984) و**بنية العقل العربي** (1986) و**العقل السياسي العربي** (1990).

(2) في النقد الأدبي كتب طرابيشي **الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية** و**الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية** و**شرق وغرب: رجولة وأنوثة**.

أخرى بعد صدوره وعلّق: «سحرني كتاب الجابري بالإشكاليات التي طرحها وبطريقته في صياغتها». ويضيف: «كان **تكوين العقل العربي** للجابري الكتابَ الوحيدَ الذي حملته معي، وأنا أغادر بيروت إلى باريس هربًا من جحيم الحرب الأهلية». فالحقُّ كلّه على محمد عابد الجابري، ذلك أنّ المجلّد الأول من مشروع الجابري في **نقد العقل العربي** كان نقطة التحول في مسيرة طرابيشي الفكرية.

في باريس عثر طرابيشي على كتاب **رسائل إخوان الصفا** فقرأه، لأنّ الجابري كتب عنه وغرف منه كأحد المراجع المهمة التي بنى عليها كتابه. وهنا كانت المفاجأة ـ الصدمة لطرابيشي. إذ اكتشف أنّ تلك الشواهد التي ساقها الجابري عن إخوان الصفاء كانت إما مزيفة وإما مبتورة من سياقها، وأنَّ مَن اتهمهم الجابري بالعداء للمنطق لم يكونوا كذلك. «كانت فجيعتي بالجابري كبيرة. منذ ذلك الحين وأنا أشتغل بنقد مشروعه». وهكذا أنجز طرابيشي خمسة مجلدات شكّلت ردّه على الجابري. وخلال مسيرته الفكرية، بدَّل طرابيشي آراءه باستمرار من البعث العربي والفكر القومي إلى الوجودية، ثم إلى الماركسية وبعدها الفرويدية. وهو تبدّلٌ ينطبق على عدد كبير من المثقفين العرب[1]. وفي حال طرابيشي لم يكن تبدّل نهجه العقائدي «هربًا مستمرًا من فكرة الأب» ولا حتى «حيوية ثقافية»، بل يسمّيه تراكمًا معرفيًا ونقديًا: «كلما شعرت أنّ الفكر الذي أتبنّاه لا يعطيني القدرة على تفسير ما نحن فيه، كنتُ أتجاوزه».

القراءات التي قدّمها طرابيشي حول فكر الجابري لا تقلّل من أهميّة هذا الأخير. فقد استطاع الجابري فيما كتبه، تحويل طرابيشي من جوّ الأيديولوجيات الغربية القومية والعلمانية والثقافة والفلسفة الأوروبية إلى بيئة التراث العربي. ولذلك أصبح طرابيشي منهمكًا في التراث العربي إلى مطارح فكرية تخطّت نقده للجابري بكثير. فقد «ورّطه» الجابري بالتراث، وفتح ردّه عليه أمامه أبوابًا ومسالك أخرى لكي يعمل عليها. فمشروعه «نقد النقد» تحوَّل نبرةً وحساسيةً ذاتية لدى طرابيشي، ولم يعد الجابري الجبهة الوحيدة التي يحارب فيها. فكتب **هرطقات 1**

(1) Hazem Saghie, The Predicament of the Individual in the Middle East, London, Saqi Books, 2000.
حازم صاغية، هذه ليست سيرة ذاتية، دار الساقي، 2006.

هرطقات 2 و**المعجزة أو سُبات العقل في الإسلام**[1] وهو آخر إصداراته في الموضوع. وهذه الكتب قد تبدو كأنها هوامش توصّل إليها طرابيشي في سياق اشتغاله بالمتن الذي خصّصه لنقد العقل العربي لدى الجابري. فهي حصيلة جانبية لشغله الأساس على الجابري.

يعتبر إسكندر عبد النور، أستاذ علم الاجتماع في جامعة أوتاوا الكندية وباحث في الفكر العربي، أنّ الجابري كان رائدًا في إبراز مفهوم «العقل العربي»، وفي الشهرة التي اكتسبها في أوساط المفكّرين والباحثين العرب، منذ عمله الأول في **نقد العقل العربي**. حيث ميّز الجابري مفهوم «الفكر العربي» ـ الذي يدلّ على الأشكال المختلفة للنتاج الثقافي من أفكار وأطروحات مكتوبة ونظم تفكير تنتجها وتستعملها البيئة الثقافية العربية، من مفهوم «العقل العربي» الذي يدلّ على الأداة التي تنتج الفكر[2]. ولكن عبدالنور رأى أنّ عمل الجابري قد اقتصر على الفلسفة الإسلامية والفقه باللغة العربية، سعيًا وراء كشف أنماط الفكر التي انتهجها كتّاب التراث العربي الإسلامي.

والجابري لذلك يقرأ ويكثّف المؤلفات الفكرية الإسلامية لكبار المفكّرين والمدارس الفلسفية والفقهية من القرن الثامن إلى القرن السادسَ عشر، ويَنشُره في أربعة مجلّدات. وأنّ الجابري توصّل إلى تحديد ثلاثة أنظمة معروفة لدى المفكّرين العرب التراثيين هي: البيان، العرفان، البرهان. ويكرّر الجابري تشريحه المثلث هذا في المجلّد الثالث «**العقل السياسي العربي**»، فيدرس التاريخ السياسي للعرب من العقيدة الإسلامية إلى الدولة الإسلامية. ولقد أخذ عبدالنور على المجلّد الأول، أنّ الجابري لم ينطلق من دراسته لأنماط العقل العربي من خلال التراث، لكي يتساءل عمّا إذا كانت هذه الأنماط تصِحّ أيضًا في العلاقات بين الأفراد وفي السلوك الثقافي العام للشعب. وأخذ على المجلّد الثالث أنّه غنيّ في وصف التفاصيل وفي المعلومات، إلا أنّه ضعيف في الكشف عن أنماط الفكر السياسي

(1) عن دار الساقي 2008.
(2) Abdennur, Alexander, *The Arab Mind: An Ontology of Abstraction and Concreteness*, Ottawa, Kogna Publishing Inc., 2008, p.5.

والعقائد السياسية والسلوك كما فعل الجابري في المجلّد الأول. أمّا المجلّد الرابع للجابري فهو يركّز وفي 630 صفحة في الأنماط الاخلاقية للمفكّرين والفقهاء المسلمين العرب الرئيسيين، ويقدّم نماذج من مفكّري الفرس والإغريق والحركة الصوفيّة في الإسلام.

الجابري صاحب هذه الأعمال صمت دهرًا عن نقد طرابيشي، ثم نطق أخيرًا وليته لم يفعل. إذ قال إنّ «طرابيشي مسيحي، ولا يحقُّ له الخوض في الإسلام». وهي تهمة أشرنا إليها سابقًا أنّها كانت في أساس خوف المثقفين المسيحيين من خوض نقاش النص المقدّس والتراث الإسلامي، لكي لا يُتهموا بأنّهم ضد الديانة الإسلامية. لقد فُجع طرابيشي بسطحيّة تعليق الجابري على نقده له، رغم اعجابه وافتتانه بأعماله على مدى عقود. وما زاد الطين بلّة أنّ الجابري لم يكتفِ بذلك، بل كرّر قوله هذا في مهرجان الجنادرية في السعودية حين صرّح بأن «ثمة مناطق في الإسلام والثقافة العربية والإسلامية محظورة على المسيحي». فأسف طرابيشي أن «يَخفِض بعض المفكرين العرب سقف أفكارهم، ويتخلّون عن جرأتهم بهدف كسب الجماهير».

برّر جورج طرابيشي استمراره في مشروعه الكتابي أنّه «يفضّل مخاطبة النخبة على التعامل مع الجمهور العريض»، في حين أنّ الجمهور المسلم الواسع والأصوليين رفضوا كتاباته. أمّا السلطة السياسية العربية فقد كانت غاضبة عليه لأنّه حشر نفسه في المقدسات. ولكن طرابيشي وجد العزاء في روح المتابعة وأنّ فكره وإن كان منفيًا فهو ليس فكرًا يتيمًا بين المفكّرين العرب لأنّ ثمّة كثيرين يفكّرون مثله: «المفكر الحقيقي هو القادر على الإنجاب. ربما لا يُنجب في هذا الجيل، بل في جيل لاحق».

وعما إذا كان هذا الإنجاب يحصل داخل محمية منعزلة تضم نخبة تتبادل الأفكار فيما بينها دون تأثير في المجتمع، يقول طرابيشي: «نحن نعيش حالة نتجت من أمرين أساسيين: خيبة الجماهير العربية بأنظمة سياسية وأيديولوجيات، والأمر الثاني هو الدولارات النفطية التي غزت كل مفاصل حياتنا». بالنسبة إليه، الأصولية الدينية ـ إخوانية وسلفية ـ كانت نتيجة كل هذا. «أعتقد أن معركتنا مع الأصولية تحتاج إلى مئة سنة، ولستُ متأكدًا مَن هو المنتصر».

وعما إذا كان طرابيشي نادمًا على هجره لبنان ومهنة النقد الأدبي، فينفي ذلك رغم عشقه للروايات: «أنا أعشق الرواية. وإن كان ثمة شيء آسفُ عليه، فهو انقطاعي عن نقدها ومتابعة الجديد فيها. أنا غارق في التراث، ولا أجد وقتًا لقراءة روايات»[1].

محمد أركون وعبد الله العروي

خاض طرابيشي نقاشات المقدس وخاصة نقده للجابري لمدّة خمس وعشرين سنة، ولكن أدونيس فاقه نقدًا للمقدّس. إذ اعتبر أدونيس الجابري ناقلاً وحسب، لم يؤسّس لفكر ولم يساهم في حلقة فكرية تنطلق من نقد المسلّمات، دينية أو غير دينية. ولهذا السبب رأى أدونيس أنّ الجهد الضخم الذي قدّمه جورج طرابيشي لنقد كتابات الجابري أنّه جهد ضائع. «وليته وضع هذا الجهد في مكان آخر، في نقد المسلّمات نفسها مثلاً». فكان المطلوب في نظر أدونيس تغذية المشروع النقدي الحقيقي في قراءة التراث، لا الانطلاق من المسلّمات القائمة في التراث، ما لا يؤدي إلى فكر خلاق وحقيقي. إذ إنّ كل فكر حقيقي يجب أن ينطلق من نقد المسلّمات نفسها ومن زلزلة هذه المسلّمات لبناء فكر عربي جديد.

أمّا مَن يستحق التقدير في عمله على نقد المسلّمات، فأدونيس يسمّي المفكّر الجزائري محمد أركون والمفكّر المغربي عبدالله العروي. فأركون خاصةً هو صاحب مشروع نقدي أكثر جِديّة من الجابري وطرابيشي، باعتباره يتناول النصوص التأسيسية في الفكر العربي، وأركون اقترح العلمنة كحل للعرب، ما يحتاج بنظره إلى اهتمام فكري في نطاق الفكر العربي، فلا يبقى العرب منعزلين عن التيار المرتبط بالحداثة العقلانية[2]. ويقول أدونيس: «إنّ محاولة أركون تحتاج إلى المزيد من الجرأة والتوسّع والبناء على الأطروحة التي يقدّمها، وهو يعترف بذلك، وأنا ناقشته غير مرّة. إذ لديه خشية من أن يؤدي ما يقوله إلى أن يدفع حياته ثمنًا لذلك. وهو ليس مستعدًا كما قال لي ليدفع هذا الثمن.. إنّ محاولة أركون

(1) حسين بن حمزة، مقابلة مع جورج طرابيشي، **جريدة الأخبار**، 20 أيار 2009.

(2) **التراث وتحديات العصر**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 156.

التي تتلخّص في قراءة النص التأسيسي الأولي أي النص الديني (القرآن)، باعتباره نصًا تاريخيًا، خطوة مهمة جدًا. وهذا ما حاوله مداراة نصر حامد أبو زيد من غير المضي إلى نهايات هذه الأطروحة»[1].

فرج فوده ونصر حامد أبو زيد

منذ ثمانينيّات القرن العشرين وبعد تراجع العروبة العلمانية، تحوّل الدفع الأصولي إلى مرحلة أكثر هجومًا شهدت الاغتيال والعنف ضد المفكّرين والكتّاب، من حسين مروّة ومهدي عامل في لبنان إلى فرج فودة في مصر، فيما غادر إلى المنفى أمثال نصر حامد أبو زيد وزوجته.

كانت كتابات فرج فوده العلمانية سببًا في اغتياله عام 1992 لأنّه أثار حفيظة وغضب رجال الدين وبعض الكتّاب في القاهرة. فقد دَعا إلى فصل الدين عن الدولة، ورأى أن الدولة المدنية لاشأن لها بالدين، واستقال من «حزب الوفد الجديد»، وهو حزب له تاريخ شبه علماني في مصر، وذلك لرفضه تحالف الحزب مع جماعة الإخوان المسلمين لخوض انتخابات مجلس الشعب المصري عام 1984. وعوّض فودة عن ذلك بتأسيس «حزب المستقبل»، وقدّم طلبًا للموافقة إلى لجنة شؤون الأحزاب التابعة لمجلس الشورى المصري. ولكن قرار هذه اللجنة جاء بالرفض، فيما شنّت جبهة علماء الأزهر هجومًا عليه، وصدر بيان في جريدة **النور** كفّر فرج فودة وحلّل قتله. فأسّس فوده «الجمعية المصرية للتنوير» ومركزها شارع أسماء فهمي بضاحية مصر الجديدة في القاهرة. وفيما كان خارجًا من مبنى الجمعية تمّ اغتياله في 8 حَزيران 1992، عندما أطلق عليه الرصاص عضوان في منظمة «الجماعة الإسلامية» كانا يركبان درّاجة نارية. وكشف التحقيق أن الجريمة جاءت بفتوى من شيوخ جماعة الجهاد، وعلى رأسهم الشيخ عمر عبد الرحمن المسجون في الولايات المتحدة الأميركية.

(1) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 111 ـ 113.

أثناء محاكمة القاتل اعتبر الشيخ محمد الغزالي في شهادته فرج فودة ـ «مرتدًا وَجَب قتله»، وأفتى الغزالي «بجواز أن يقوم أفراد الأمة بإقامة الحدود عند تعطيلها، وإن كان هذا إفتئاتًا على حق السلطة، ولكن ليس عليه عقوبة، وهذا يعني أنه لا يجوز قتل من قَتَلَ فرج فودة». أثناء المحاكمة سُئل القاتل: لماذا اغتلت فرج فودة؟، فأجاب: لأنه كافر. ثم سُئل: ومن أي من كتبه عرفت أنه كافر؟، فقال: «أنا لم أقرأ كتبه.. أنا لا أقرأ ولا أكتب».

وثمّة سلسلة طويلة عن مثقفين مصريين تعرّضوا إما للعنف أو التهديد أو محاولات القتل في التسعينيّات ومنهم نجيب محفوظ بسبب إحدى رواياته التي لم يقرأها أيضًا المجرم الذي طعنه بخنجر في رقبته، ونصر حامد أبو زيد الذي هرب من مصر. وأبو زيد هو أكاديمي مصري متخصص في فقه اللغة العربية. وحصل على إجازة باللغة العربية وآدابها من جامعة القاهرة (1972) ثم ماجستير في الدراسات الإسلامية (1976) ودكتوراه (1979). وكانت رسالته في الماجستير **الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة**. أمّا رسالة الدكتوراه فكانت **فلسفة التأويل: دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي**. وجاءت معظم أعماله اللاحقة على منوال أطروحة الدكتوراه. ولكن كتابات خصومه ركّزت في تكفيره أنّه يشوّه معنى القرآن ويشيرون إليه «ده صاحب فلسفة التأويل»[1]. وللتكفير جذور إخوانية صريحة حتى في كتابات مؤسس الجماعة حسن البنّا التي تُعتبر معتدلة قياسًا بكتابات سيّد قطب وأبو الأعلى المودودي. فقد جاء في مؤلفات البنا: «لا نكفّر مسلمًا أقرّ بالشهادتين وعمل بمقتضاهما وأدّى الفرائض إلا إن أقرّ بكلمة الكفر، وأنكر معلومًا من الدين بالضرورة، أو كذّب صريح القرآن، أو فسّره

(1) من مؤلفات نصر حامد أبو زيد الأخرى: مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، اشكاليات القراءة واليات التأويل، نقد الخطاب الديني، المرأة في خطاب الأزمة، النص السلطة الحقيقة، دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، الخطاب والتأويل، التفكير في زمن التكفير (قضية التفريق بين نصر أبو زيد وزوجته وردود الفعل نحوها)، القول المفيد في قضية أبوزيد، هكذا تكلم ابن عربي، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية.

على وجه لا تحتمله أساليب اللغة العربية بحال، أو عمل عملاً لا يحتمل تأويلاً غير الكفر»[1].

اعتمد أبو زيد منهجًا أكاديميًا صرفًا في دراسة النص هو الهرمنيوطيقا، وهو علم بدأ في باب الدراسات اللاهوتية كقواعد ومعايير يتبعها الباحث لفهم النص الديني، أي الكتاب المقدس. وتعود جذور هذا المنهج في أوروبا إلى 1654، ساهم أصحابه في الإصلاح الديني وفي الثورة البروتستانتية في المسيحية. ولكن منهج الهرمنيوطيقا تطوّر في تطبيقاته الحديثة، وانتقل من حقل علم اللاهوت ليشمل العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا وفلسفة الجمال والنقد الأدبي والفولكلور. وأصبحت مهمة هذا المنهج الأساسية هي تفسير النص بشكل عام، سواء أكان هذا النص تاريخيًا أم دينيًا. وعلى هذا الأساس طالب أبوزيد في مؤلفاته بالتحرر من سلطة النصوص وأولها القرآن الذي قال عنه أبو زيد: «القرآن هو النص الأول والمركزي في الثقافة.. لقد صار القرآن هو نصّ بألف ولام العهد.. وهو النص المهيمن والمسيطر في الثقافة». وقال أيضًا: «النص نفسه ـ القرآن ـ يؤسّس ذاته دينًا وتراثًا في الوقت نفسه.. وقد آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر، لا من سلطة النصوص وحدها، بل من كل سلطة تعوّق مسيرة الإنسان في عالمنا. علينا أن نقوم بهذا الآن وفورًا قبل أن يجرفنا الطوفان».

وإذ أصبح أبو زيد أستاذًا جامعيًا في مصر منذ 1981 ثم في أميركا واليابان وتراكمت خبراته الأكاديمية، قدّم طلبًا عام 1995 للحصول على درجة أستاذ متفرّغ في جامعة القاهرة، وضمّ إلى الطلب مجموعة مؤلفاته. وتكوّنت اللجنة الفاحصة من أساتذة في الجامعة، بينهم من يسير في موجة الصحوة الدينية، ما أدّى إلى صدور تقرير عن اللجنة يتضمن تهمة لأبو زيد بالكفر. وقام هؤلاء ومن يشاركهم الرأي نفسه من خارج الجامعة بتأليف الكتب للرد على أبو زيد وتكفيره. وأصبحت

(1) حسن البنا، **مجموعة رسائل الإمام الشهيد حسن البنا**، بيروت، المؤسسة الإسلامية للطباعة والصحافة والنشر، 1984، ص 359. عن دلال البزري، **دنيا الدين والدولة: الإسلاميون والتباسا مشروعهم**، بيروت، دار النهار، 1994، ص 31.

قضية أبو زيد ككرة الثلج، بدأت أولاً بتقديمه طلب أستاذ مفرّغ لتصبح معركة كبرى في مصر والعالم العربي ملأت الأثير ووسائل الاعلام.

لقد اتّهم أبو زيد بالارتداد والإلحاد، رغم أنّ تعامله مع النص كان محترمًا وأكاديميًا صارمًا ولا يُعتبر زندقة أو إلحادًا لأنّه كان يعمل على التفسير. ونظرًا لعدم توافر وسائل قانونية في مصر لملاحقة أبو زيد بتهمة الارتداد (بسبب قانون مصر الذي يغلِب عليه الطابع المدني منذ عهد عبدالناصر) عمل خصوم أبو زيد على استغلال قانون محكمة الأحوال الشخصية التى تتبع في بعض إجراءاتها حول شؤون العائلة فقه الإمام أبو حنيفة. ووجدوا مبدأ يسمّى «الحسبة». فطالبوا على أساسه من المحكمة أن تطبّقه للتفريق بين أبو زيد وزوجته. واستجابت المحكمة وحكمت بالتفريق بين أبو زيد وزوجته قَسْرًا، على أساس أنه «لا يجوز للمرأة المسلمة الزواج من غير المسلم». وعندما باتت حياة الزوجين في خطر، غادر أبو زيد وزوجته ابتهال يونس (الأستاذة في الأدب الفرنسي) القاهرة نحو المنفى في هولندا. وهناك عمل أبو زيد أستاذًا للدراسات الإسلامية بجامعة لايدن الشهيرة. وفي العام 2005، فاز أبو زيد بجائزة مؤسسة ابن رشد للفكر الحر[1] في حفل في معهد غوته في برلين، بسبب مساهمته في إعادة قراءة معانى القرآن قراءة مستقلة عن التفسير التقليدي.

خلاصة

ازدهر الفكر في لبنان على أيدي كبار الكتّاب ممن اشتغلوا بالمصطلحات والقضايا التي اعتبروها أساسًا في تطوير لبنان والعرب. فأبدع أصحاب الفكرة اللبنانية كما أبدع أصحاب فكرة العروبة العلمانية. وتبيّن أنّ الإشكالية الأم التي تعيق تقدّم الفكر نحو المزيد من الانعتاق والمدنية هي حاجز النص. وإذ استغرق الصراع على هذه الإشكالية مساحة لبنان والعالم العربي، كانت بيروت ساحة مهمة للنقاش الحيوي الذي أغنى أدبيات نقد النص الديني، كما أغنى الحوار حول مآل العرب في منتصف القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين. وإذ تعرّض

(1) ابن رشد أول من دعا إلى استعمال العقل لدراسة النص (1126 ـ 1198).

مثقفون للانتقاد والشتائم، سقط بعضهم شهيد العنف الدموي الأصولي أو أُجبر على ترك لبنان والبلاد العربية إلى المنفى الأوروبي.

وإذا كان هذا حال المثقفين الحداثويين من العرب المسلمين الساعين إلى الخروج على البطريركية الدينية ونقد المقدّس، فإنّ أدونيس الذي استفاد من بيئة بيروت المتحرّرة لممارسة النقد، غادرها أيضًا للإقامة في باريس، حيث واصل حمل لواء الحداثة والحريات. وحتى بعد سنين طويلة من مغادرته لبنان كان يصرّح ويكتب، فيردّ عليه نقاده أنّه شعوبي وغربي، وينتمي إلى الجيزويت في جامعة القديس يوسف في بيروت وليس مسلمًا. فيرد أدونيس أنّ المفكّر الحرّ في المجتمع الإسلامي بات يُعامل كأنّه مجرم، وهي معاملة لا توجد في أي مجتمع. ونضال المثقف يجب أن يكون عامًّا لا يتوقف على المثقف الفرد وحده، في غياب الحماية الكافية لأصحاب الفكر الجريء من الاعتداءات. «فيلجأ هؤلاء المفكرون إلى المجتمعات الغربية ليحتموا من عسف السلطات والجماعات. ويجب التأسيس لمثل هذه الجرأة، وهذا ليس دفاعًا عن الحرية فقط وعن الحق في الحرية، بل هو دفاع عن التراث العربي وشرف العرب وكرامة الانسان العربي»[1].

(1) صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص 114.

الفصل الرابع عشر
الفكر 2

مشروع فكري

من أكثر المفكرين الذين اقتربوا من تأسيس منظومة فكرية نقدية كان أدونيس. وكان ذلك انطلاقًا من أطروحته الجامعية وآرائه التي سبقت تلك الأطروحة، والتي أعلنها تباعًا وكانت كلمة السر «الحداثة». إذ رغم أنّ معركة الحداثة بدأت مع عصر النهضة، وارتدت عدّة مصطلحات (التنوير، العلمنة، المدنية، التطوّر، الرقيّ، الخ.) إلا أنّ بداية محـاولات أكاديمية لانبعاث حداثـة محلية أصيلـة لا تقلّد الحداثة الأوروبية، وتبني على قراءة التراث بمنهجية نقدية كانت مع أدونيس.

يقول أدونيس عن أطروحتـه الجامعية **الثابت والمتحـوّل** بأنّها كانت فاتحة للنظر فـي التراث، وأول كتاب أسّـس لقـراءة التراث قراءة جديدة. ومسـاهمة أدونيس الرئيسَـة في الثقافة العربية، عدا عن صفته كشـاعر، أنّه اشتغل في النقد الأدبي، كما في **الثابت والمتحوّل**، بهـدف التصدّي للموروثات الدينية الجامدة. فكان بذلك عنصرًا فعالاً ليستمرّ المشروع النهضوي العربي. فهو رأى أنّ العرب لن ينتقلوا إلى عصر الحداثة ويعيشوا نهضتهم تمامًا بدون المعالجة النقدية للنصّ المقدّس. واشتغل باكرًا بالمسألة الدينية في السـتينيّات من القرن العشرين، في وقت كان غيره مشـغولاً بمسـائل أخرى. حتى تبيّن للجميع فيما بعد، أنّ الدين كان في صُلب مشاكل العرب.

ولم يتوقّـف أدونيس كثيرًا عند رأي العقائد العلمانية فـي الدين. فهو رأى أنّ «كلام ميشـال عفلق عن الإسـلام باعتباره جوهر العروبة وروحها من غير تحديد للمعنى الذي يقصِد إليه من كلمة «إسلام»، رابطًا بينه وبين القومية العربية، مجرّد كلام سياسـي لا وزن له معرفيًّا أو علميًّا، عدا عن أنّه يتناقض مع الأفكار التقدميّة التي يعلنها حزب البعث الذي أنشأه». إذ ثمّة عقائد وتيارات في الإسلام ومدارس

معقدة، وعفلق لم يتطرّق إلى كلّ هذا. وعاب أدونيس على فكر يقول إنّه علماني ويؤسّس على الدين، بينما الدولة يجب أن تبتعد عن الدين ولا يكون أساسًا لها، بل أن تقوم على قيَم مدنيّة كاملة. ومن أجل ذلك على الثقافة العربية أن تدخل في نسيج الثقافة الكونية لا كهوية قائمة بذاتها إزاء الآخرين ـ الغرب مثلاً ـ بل بالحوار مع الآخر. ففي تاريخنا لم تنهض الثقافة العربيّة بالمعنى العميق لكلمة نهوض إلا باتصالها بالآخر».

مقارنة بعفلق، تعمّق أدونيس في تاريخ الإسلام، فميّز بين فكر متطرّف تكفيري وبين مفكرين مسلمين سعوا للتغيير عبر إصلاح الإسلام من الداخل، عندما سألوا «لماذا تخلّف المسلمون وتقدّم غيرهم؟» (يقصِدون تقدّم أوروبا). ولاحظ هؤلاء أنّ شعوب العالم تقدّمت فيما تخلّف العرب. وهو هنا يطرح السؤال نفسه عن أسباب هذا التخلّف: «هذه ظاهرة غريبة. كيف نحلّلها؟ كيف نفهمها؟ أنا أدعو علماء الاجتماع والانتروبولوجيين وعلماء الاقتصاد إلى أن يفسّروا لنا ظاهرة تخلّف العرب عن اللّحاق بالتقدّم. حتى الجامعات في الدول العربية، كلما تقدّمت المعرفة في جامعات العالم ازدادت جهلاً. لماذا؟ الشيء نفسه ينطبق على الطلاب. وأذكر في طفولتي أنّ حائز الشهادة الابتدائية كان يعرف اللغة العربية جيّدًا ويعرف تراثه جيّدًا. ومن كان ينال شهادة البكالوريا، كان يمتلك معرفة كبيرة باللغة الأجنبية وباللغة العربية أيضًا. اليوم ومع تقدّم المعرفة ووسائل المعرفة صار الطالب الذي ينال الليسانس لا يجيد حتى قراءة اللغة العربية»[1].

الثابت والمتحوّل

جاء في مقدمة **الثابت والمتحوّل** أنّ الكتاب هو بحث «في أساسه رسالة قُدّمت إلى معهد الآداب الشرقية في جامعة القديس يوسف ببيروت لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي. وقد أشرف عليها الأب بولس نويّا اليسوعي، وشارك في مناقشتها، بالإضافة إليه، الأساتذة: سعيد البستاني، عبد الله عبد الدايم، وأنطون

(1) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 116.

غطاس كرم. وكانت نتيجة المناقشة منح أدونيس شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي بمرتبة الشرف الأولى بالإجماع»[1].

أهدى أدونيس هذا العمل إلى الأب نويّا. ويقول الأب نويًا في مقدّمة الكتاب إنّه قَبِلَ مرافقة أدونيس في بحثه لأنّه شعَرَ أنّه يحقق حلمًا حلم به نويّا في شبابه: «عندما قرأت كتاب الكاتب الفرنسي هنري بريمون عن الشعر المحض، تساءلت: هل يوجد شيء من ذلك في الشعر العربي؟ وكيف يمكن بحث هذا الموضوع بالنسبة إلى الشعراء العرب؟ وكنتُ آنذاك مولعًا برمبو ومالارميه وبول فاليري، وكان حلمي أن أحاول التخصّص في دراسة الشعر العربي لأميّز فيه ما هو من الفصاحة والبلاغة، أي ما ليس إلا قالبًا شعريًا وليس من الشعر بشيء، وبين ما يشبه شعر رمبو ومالارميه. أي الشعر كتجربة انسانية هي مظهر لتجربة بروموثيوس في التراث العربي».

أمّا حلم الأب نويّا الثاني فقد تكوّن عندما قرأ كتاب هيغل **تجلّيات الفكر**: «في هذا الكتاب عرض فلسفي لتطوّر الفكر الانساني منذ الوحدة الجوهرية التي تتمثّل في المدينة اليونانية وقوانينها... وكنتُ لاحظت أنّ هيغل لم يعطِ أيّ أهمية للتجربة الإسلامية العربية في مراحل تطوّر الفكر البشري، مع أنّه لم يكن يجهلها. فتساءلت: ماذا يا ترى يكون كتاب عنوانه «تجليات الفكر العربي الإسلامي عبر تاريخه»؟... وقد رافقتني هذه الفكرة طَوال سنين حتى فاتحتني بمشروعك عن أطروحة يكون موضوعها بحثًا في الاتبّاع والإبداع عند العرب كشكلين للفكر العربي أو «صورتين» حسب تعبير هيغل»[2].

كان أدونيس يعمل باستمرار على بلورة أطروحته وشدّها وتهذيبها في العقود التالية، وهذا يتّضح من المقدّمات الجديدة التي كان يضيفها إلى الكتاب في طبعاته المتلاحقة عن دار العودة، ثم عن دار الساقي. حتى أنّ أدونيس اختصر الأطروحة في صياغة جديدة من 15 صفحة في طبعة 1990. وقال في مطلع الخلاصة: «أعرّف الثابت في إطار الثقافة العربية بأنّه الفكر الذي ينهض على

(1) أدونيس، **الثابت والمتحوّل: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، أربعة أجزاء، بيروت، دار الساقي، الطبعة الثامنة، 2002، ص 12.

(2) الأب بولس نويّا في أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، ص 37 ـ 38.

النص، ويتّخذ من ثباته حُجّة لثباته هو، فهمًا وتقويمًا، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص، وبوصفه، استنادًا إلى ذلك، سلطة معرفية. وأعرّف المتحوّل بأنّه، إما الفكر الذي ينهض، هو أيضًا، على النص، لكن بتأويل يجعل النص قابلاً للتكيّف مع الواقع وتجدّده، وإمّا أنّه الفكر الذي لا يرى في النص أية مرجعية، ويعتمد اساسًا على العقل لا على النقل».

ويحدّد أدونيس أطروحته «في أساس الإشكال المعرفي العربي أنّ الاتجاه الذي قال بالثابت النصي على المستوى الديني، قاس الأدب والشعر والفكر، بعامة، على الدين. وبما أنّه، لاسباب تاريخية، كان يمثّل رأي السلطة، فإنّ الثقافة التي سادت كانت ثقافة السلطة ـ أي أنها كانت ثقافة الثابت. هكذا حدث في الممارسة مَفصلٌ بين الديني السياسي، من جهة، والثقافي من جهة ثانية. وتحوّلت المعرفة الدينية الخاصة إلى معيارية معرفيّة عامة»[1].

لم يولد مشروع أدونيس مع صدور **الثابت والمتحوّل** عام 1974 فقط، بل بدأ أدونيس منذ إصداره العدد الأول من مجلّته **مواقف** فكان ثائرًا غاضبًا، يُعلن مشروعه الفكري الذي لازمه في العقود الأربعة التالية. فهو في افتتاحية **مواقف** الأولى يحذّر من أنّه «لن تكون هناك موضوعات مقدّسة لا يجوز بحثها.. إنّه النقد الدائم وإعادة النظر الدائمة.. نقيض القبول سلفًا بما نرثه أو يرِد علينا... القصيدة أو المقالة كتيبة لا تعود موضوعًا فنيًا بقدر ما تصبح فاعلية مغيّرة». ثم يتابع تقديم مشروعه في افتتاحية العدد الثاني: «هل يمكن العربي أن يحقق الثورة ما دام يحيا ويفكّر في إطار القيم الموروثة المطلقة الثابتة؟ هل يمكنه أن يغيّر وضعه، أعني ذاته، إذا لم يتغيّر المطلق الثابت؟.. تعني الثورة نظرة جديدة تتضمن نقدًا لما سبقها سواء كان دينيًا أو غير ديني. بعد قرابة نصف قرن من الكلام على الثورة العربية (منذ 1915) وبعد قيام عدّة أنظمة عربية تصف نفسها بأنّها ثورية لا يزال نموذج المجتمع العربي هو المجتمع الذي لا يفكّر بفكره، بل الذي يفكّر بالفكر الغيبيّ»[2].

(1) أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، ص 13 ـ 14.

(2) **مجلّة مواقف**، افتتاحية أدونيس، العدد الثاني، كانون الأول 1968.

ثابر أدونيس على متابعة مشروعه في القراءة الجديدة للتراث: «أطمح إلى تأسيس قراءة جديدة. إنّ أزْمة الثقافة العربية اليوم في جميع جوانبها هي أزمة قراءة أكثر مما هي أزْمة كتابة. وهذه الأزمة لا تتعلّق بقراءة النصوص الحديثة فقط وإنّما بقراءة النصوص القديمة أيضًا.. أخصّ بالذكر على سبيل المثال قراءة النص الديني كما هي سائدة اليوم. في معظم الأحيان يكون النص جبلاً، وتراه في مثل هذه القراءات مجرّد حجر في زاوية مظلمة ومعتمة»[1]..

وضع أدونيس بعض عصارة تجربته في بيروت التي استمرّت عقودًا في كتاب **الشعرية العربية** (1985) ليعلن أنّ المبدع العربي تعرّض لحصار مزدوج من الفكر الغربي من جهة ومن التراث الإسلامي من جهة أخرى. وهو، أي أدونيس، لم يرد أن يكون طوباويًّا توفيقيًّا بين الجهتين، التراث والحداثة، بل يريد أن يذهب أبعد من ذلك بكثير فينعي عصر النهضة العربية وهو عصر أسماه ألبرت حوراني «العصر الليبرالي في تاريخ العرب». بل اعتبر أدونيس أنّ الزواج بين الحداثة المستوردة من أوروبا والتراث الذي يهيمن على النظام السياسي والاجتماعي والثقافي العربي والذي يطيعه كل رجل وامرأة، قد أدّى إلى عالم وحشي وقاحل، إلى «صحراء من الاستيراد والاستهلاك»، «صورة مزيّفة عن الحداثة»، عالم عربي لا علاقة له بالواقع العربي ولا يعترف بما يريد أن يقتبسه من الغرب. «حداثتنا المعاصرة هي وهم»، ومثقفو العرب الذين يخضعون لهذا الاغراء محكومون بالفشل.

نقد العقل العربي ونقد الفكر الديني

وصل أدونيس في أبحاثه إلى قناعة أنّ «مشروع الحداثة فشل بكامله في المجتمع العربي». ويقول إنّ «أكبر دليل على فشله هو أننا أخذنا منجزات العقل الغربي ورفضنا مبادئ هذا العقل. ثم رفضنا العقل نفسه وأخذنا منجزاته فقط. وهذه مجرّد لعبة استهلاكية وأكبر احتقار لمعنى الحداثة.. إذا كان لدينا اليوم ظواهر فنيّة حديثة في الفن التشكيلي أو في الفن الروائي أو حتى في الفن الشعري،

(1) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 83.

وإذا كان لدينا بروز فكرة جيدة فهي لا تعود إلى النموّ الطبيعي للمجتمع وإلى تفتّح طبيعي من داخل المجتمع وحركة تطوّره، بقدر ما تعود إلى الانشقاقات التي جاءتنا خلال صلاتنا بالفكر الغربي»[1].

طرح أدونيس سؤالاً افتراضيًّا: لو انتزعنا من الثقافة العربية اليوم مؤثرات الفكر الغربي وجميع أشكال التأثير، فماذا يبقى فيها وماذا يبقى منها؟ ويجيب أدونيس بأنّه لا يبقى سوى الفكر الديني الأصولي المغلق، وأنّ على المثقف أن يقول هذا الكلام، لا أن يردّد كلامًا مهينًا للثقافة والإنسان ويعتبر أي اقتباس أو انفتاح فكري بأنّه غزو ثقافي.

وطالب أدونيس بنهضة عربية ثالثة، لأنّ الحداثة الفنية والشعرية (الخمسينيّات والستينيّات من القرن العشرين) قد أدّت مهمتها في إطارها التاريخي، وعلى العقل العربي أن يكون قادرًا على ابتكار صيغ للتعبير عن المشكلات الراهنة.. ولكن هل هذا ممكن؟ هل هو ممكن في ظل سلطات تخاف الفكر مثلما تخاف الموت؟ لذلك تغلق المنافذ في وجه المفكرين وتمنعهم من القدرة على التفكير بحرية»[2]. والديموقراطية لوحدها لا تكفي. لأنّه «إذا لم يتيسّر للديموقراطية وللعلمانية عقول كبيرة وأخلاق وممارسات كبيرة وتربية راقية، تتحوّل إلى مجرّد ألفاظ». ولكن لا غنى عن الديموقراطية والعلمانية لولادة الفكر والأخلاق.

ورغم أنّ أدونيس يعود مرارًا إلى الأمل، إلا أنّ تشخيصه للواقع العربي ينضح عن وضع ميؤوس، إذ إنّ احتمال التغيير ضئيل جدًّا أمام قوّة السلطة التي لا تُقهر. المشلكة الأساس إذًا هي «السلطة وبنية السلطة عند العرب. وما لم تتغيّر هذه البنية، من المحال أن نتقدّم. لأنّ السلطة صارت مجتمعًا منفصلاً داخل هذا المجتمع العريض، مثل قلعة مطوّقة ومسوّرة من جميع الجهات، وهي تملِك المجتمع الذي تهيمن عليه بالكامل. فهي إذن تشلّ المجتمع وتمنعه من أن يشارك في بناء السياسة التي هي مسؤوليته. المجتمع وأفراده لا رأي لهم في أيّ شيء.

(1) صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس: **الطفولة، الشعر، المنفى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 23.

(2) نفس المصدر، ص 91 ـ 92.

والشعب معزول عن المشاركة في بناء مصيره وحاضره ومستقبله. وهذا العزل الذي تمارسه السلطة العربية منذ قرون هو أساس تخلّفنا»[1].

ويشرح أدونيس لماذا يحتاج العرب إلى إعادة قراءة تراثهم، بأنّ الشعوب العربية خلال 1400 سنة متواصلة استندت في نظرتها إلى العالم وفي مقاربتها الأشياء وفي علاقاتها بالآخر إلى مفهومات راسخة ومستمدّة من فهم معيّن للإسلام الذي هو أساس حياتها وثقافتها، ها هي تجابه اليوم أوضاعًا جديدة وثقافات مختلفة وتطورات محيّرة، فما عادت قادرة على فهم العالم المعاصر بالمفهومات الموروثة مهما كانت. والحل عند أدونيس لفهم العالم المعاصر هو رؤية جديدة ومفهومات جديدة تنبثق من إعادة نظر جذرية للثقافة الإسلامية «وإلّا نحن ذاهبون إلى الكارثة.. من المحال أن نفهم القرن الحادي والعشرين بنظرة أرسِخَت في القرن الأول الهجري. نحن نمشي مقيّدين نحاول ممارسة التفكير والسلاسل في رؤوسنا وفي أعناقنا. وعلى الرغم من ذلك ما زال بعضهم يلوك نظرة متطرّفة، تدّعي أنّ في الإسلام حلًّا لكل شيء، ونظرة متطرّفة تواجهها أنّ الإسلام سبب كل تخلّف. لماذا هذا التضارب والتطرّف؟ لأنّ حرية النقاش والتعبير والتفكير غير موجودة»[2]. أولئك الذين يتهمون الإسلام بأنّه أساس التخلّف لا يعترفون، حسب أدونيس، أنّ الإسلام كان في عهد العباسيين وسيلة للتقدّم. فتأويل النص هو مفتاح الفهم، وليس التعصّب للدين أو معاداة الدين، العقل عند أدونيس هو قبل الدين، والدين هو تابع للعقل وليس العكس.

«الأصولية بالمعنى السائد خطِرة جدًّا، وهي حركة آلية عمياء لا ترى إلا حركتها هي وتلغي ما عداها. وهذا من أخطر ما يجابهنا». إنّها معطّلة للمجتمع ولكل مظاهر الحياة ومؤذية مارست القتل، من حسين مروّة ومهدي عامل (في لبنان) إلى فرج فودة في مصر، وحاولت قتل نجيب محفوظ ونفت نصر حامد أبو زيد، فضلاً عن مئات الضحايا في سورية والعراق ولبنان وفلسطين واليمن والجزائر ومِصر وتونس[3].

(1) نفس المصدر، ص 116.

(2) نفس المصدر، ص 118.

(3) نفس المصدر، ص 136.

وفيما سار العالم الأوروبي في طريق التغيير والتحرّر وإخراج النص المسيحي الديني من الشعوذة، بدءًا من القرن السادسَ عشر مع الاصلاحيين البروتستانت وروّاد عصر النهضة الأوروبية في فرنسا وألمانيا وإيطاليا، بقي العالم العربي على حاله خلال 1400 سنة حتى اليوم، حيث انتقت السلطة الزمنية والدينية في دنيا العرب والإسلام ما يناسبها من أفكار وطروحات لتستمرّ في هيمنتها، وأهملت ما يعارض هذه الهيمنة، بما فيها تفسيرات أخرى للنص ومفاهيم الله والخلق.

ويعجب أدونيس كيف أنّ اليهودية، كدين بدائي رعوي، أتاحت لأتباعها أن يقيموا نوعًا من التوازن بينها وبين العلمانية ونوعًا من الديموقراطية فيما بينهم، وأن يتحاور مجتمعهم دون أن يتقاتلوا، وأنّ عددًا كبيرًا من مثقفي اليهود يسخرون من قصص التوراة وحكايات الأنبياء. بينما الإسلام العريق والأرقى دينيًا من اليهودية لم يستطع أن يفعل ذلك قط. وكيف أنّ المسيحية أيضًا استطاعت بعد ثورات عنيفة وحروب دموية أن تتوسّل إلى مثل هذه المجتمعات في أوروبا، أمّا الإسلام فما زال بعد 1400 سنة يكرّر نفسه وما فتئ ينتج السلطة ايّاها التي أُسست قبل 14 قرنًا. «الإسلام السائد نفسه ليس فيه فكر. إذا تناولنا الإسلام اليوم بوصفه فكرًا فلن نجد فيه مفكّرًا واحدًا ذا قيمة. فإن وُجد مفكّر ما له بعض الحضور، فإنّ فكره لا يعدو كونه نوعًا من إعادة كتابة لكتابة الفقهاء القدامى. ليس هناك فكر إسلامي جديد اليوم على الإطلاق. وهذا ينطبق على القرن العشرين كلّه. فمع أنّ الكلام على الإسلام لا يتوقّف، فهناك كلام كثير على الصحوة الإسلامية والنهضة الإسلامية والفكر الإسلامي، لكن لا فكرة جديدة حيّة، إنسانيًا وعقليًا، أضيفت إلى ما قاله المسلمون القدامى. كل شيء تحوّل إلى طقوس وإلى شرع. الموجود الوحيد هو القانون والشرع. ولكن هذا شيء والفكر شيء آخر. ويبدو الإسلام كما يُمارس اليوم ومعه الأديان الأخرى في المنطقة العربية خارج الفكر وخارج العقل لكنّه داخل الطقوس والعبادات والتشريعات».

ولا يوافق أدونيس أنّ عهود الإسلام كانت كلّها نورًا ومعرفة وأنّ ما قبلها وما عداها هو الجهل والظلام. بل أنّ الإسلام قدّس لغة الجاهلية العربية وأدَبَها واعتبرها المقياس، واختار أيضًا ما يناسبه من أساطير قديمة وأهمل أخرى. لذلك

أشرف أدونيس على «ديوان الأساطير» بعدّة أجزاء يشتمل جميع النصوص القديمة التي ظهرت قبل الأديان في الشرق الأوسط، وتحديدًا في العراق ومصر. ويقول أدونيس لصقر أبو فخر: «أنت تعرف تمامًا لماذا يرفض الإسلام هذه النصوص القديمة. إنّه يرفضها لأنّه يعتبرها وثنية تارة وباسم الخرافة والسحر تارة أخرى. لكن من المستغرب أن يتبنّى القرآن كثيرًا من هذه الخرافات ولا سيما المتعلّقة باليهود مثل عصا موسى والطوفان وانشقاق البحر.. إنّ في الموروث الإسلامي، على الرغم من أنّ الإسلام نَقَد الأسطورية والفكر الأسطوري، كثيرًا من الأساطير. وأعتقد أنّ الفكر الإسلامي السائد اليوم هو، في شكله الأصولي، فكر اسطوري، لكنّه فكر أسطوري «مُشرعن». أي أنّ الشعر والشفافية الموجودة في الأسطورة القديمة افتقدها هذا الفكر وصار أسطورة مشرعنة اتخذت طابع القانون. وهذا جمّد حركية الفكر الإسلامي وجمّد المخيّلة الإسلامية. وأنا أعتقد أنّ الفلاسفة والمفكّرين المختصّين يجب أن يدرسوا الفكر السائد الأصولي بوصفه فكرًا أسطوريًا مشرعنًا».

ويعلّق أبو فخر على رأي أدونيس أنّ بعض الباحثين قد درسوا فعلاً بعض الأساطير ورأوا أن القَصص القرآني ليس سردًا لوقائع تاريخية بل حكايات ورموز وعِبَر تهدف إلى الوعظة والفكرة الأخلاقية، ويذكر أمثلة من النص الديني بأنّ الكون قد خُلق في ستة أيام وتفاحة حواء وآدم وطوفان نوح وتوقف الشمس بأمر يشوع بن نون والأيام الثلاثة التي أمضاها النبي يونس في بطن الحوت والإسراء والمعراج وشق القمر نصفين، وهي كلها قصص كانت منتشرة في نصوص ما قبل الإسلام. ويضيف أدونيس أنّ كثيرًا من نصوص التوراة هي كتابة جديدة لعدد من اللأساطير القديمة، اقتبست مثلاً من بلاد ما بين النهرين[1]. «قصص التكوين وسِفر أيوب وسِفر إرميا ونشيد الأناشيد، كلّها مستمدّة من نصوص سابقة. لكن القرآن استعاد كثيرًا من هذه الأساطير الواردة في التوراة. بينما المسيحية نبذتها كلّيًا ولم تستعن إلا باسطورة واحدة هي أسطورة «تموز» أي «الموت والانبعاث».

(1) نفس المصدر، ص 141 ـ 142.

ولكن ماذا عن الحضور المسيحي الثقافي في الشرق؟ «المسيحية تكاد أن تكون مهمّشة ولا وجود لها في المضمار الفكري الثقافي. حتى أنّ الكنيسة داخل المجتمع الإسلامي تأسلمت بمعنى أو بآخر. ولهذا ليس للمسيحية المشرقية حضور فكري، لأنها، في تقديري، أسلمت منذ زمن طويل، أي أنها اتخذت طابع المجتمع الإسلامي وصارت مجرّد شعائر وطقوس دينية». في التسعينيّات انتقد أدونيس القيود المتزايدة على المبدعين في العالم العربي، وأنّ «القيود التي تحكم العالم العربي بالمئات ولا تزال في ازدياد مستمر وإلى الأسوأ هي التي حكمت عليه بالفِرار خارج بلده عام 1956. وقال إنه وجد في باريس كل أنواع الحريات والتسامح والديموقراطية، الأمر الذي جعل أدبه يستمر نحو الإبداع مثل بقية الأدباء المبدعين من الغرباء الذين لم يعودوا من فرنسا إلى البلاد العربية وهم بالآلاف[1].

مع ازدياد الكلام على العولمة تصاعدت أصوات في العالم العربي تخشى فقدان الهوية بحجّة التغرّب، فيما ندّدت جماعات خرجت من عباءة السلفية بما يسمى بالغزو الثقافي. ويرى أدونيس أنّ «التغرّب والغزو الثقافي عبارتان لا علاقة لهما بالثقافة. عبارتان سياسيتان إيديولوجيتان.. وليس هناك في حياتنا اليومية والعملية وفي عاداتنا ولباسنا ومأكلنا وبيوتنا ووسائل المواصلات لدينا إلا ما هو غربي وكل شيء آتٍ من الغرب. إذا كان تغرّبًا أن تقرأ فرويد أو ماركس، فلا أعرف كيف يتكلّمون على الغرب والغزو الثقافي». وهذا الكلام عن الغرب شمّاعة تُلهي الناس عن التفكير في مصيرهم الداخلي الحقيقي بحجة وجود عدو خارجي، وللتمويه على المفاسد داخل المجتمع. «ثم إنّ الهوية كلما احتكّت بالآخر نَمَت»، هي ليست محتجزة داخل صندوق يمنع تسرّب الهواء والشمس إليها. «العولمة تكشف عن ضحالة المُنجز العربي سياسيًّا وثقافيًّا واقتصاديًّا. وهي ضحالة سببها الأنظمة في الدرجة الأولى. لذلك نرى مثقّفي الأنظمة يتباكون رعبًا من العولمة بذريعة الخوف على الهوية. والسؤال الحقيقي هو: ماذا فعل هؤلاء المثقفون وأنظمتهم لإغناء هذه الهوية؟ العولمة لا يمكن أن تطمس المعرّي وابن عربي وابن

(1) «أدونيس يتسلّم جائزة في براغ»، عن موقع الجزيرة نت.

سينا والفارابي وابن خلدون والمتنبي. إنّها لا تطمس الاختلاف والخلق بل تطمس مَن ليس له حضور خلّاق». العولمة ستلغي أولئك العرب الذين يخافون مقالة في جريدة فيمنعونها وقد يقتلون كاتبها لو استطاعوا. والذين يرون في الكتاب عدوًّا أولَ فيصادرونه. اللغة العربية اليوم فضاء مليء بالسجون، وسجون مليئة بالكتب والأفكار والأحلام والتطلعات.

ويشرح أدونيس أنّه ليس صحيحًا أنّ 1400 سنة مرّت على العالم العربي منذ فجر الإسلام دون محاولات نقدية، بل أنّ عدّة حركات ظهرت في بغداد ودمشق منها مفكّرون وشعراء نقدوا الدين. وانتهى أمر هذه الحركات بالقمع وقتل أفرادها وشطب مساهماتها من سجلّ الثقافة العربية. فبقي ما يوافق عليه السلطان ورجال الدين الذين يقفون إلى جانبه ويستفيدون من جمود الفكر. منهم ابن الراوندي الذي قال في القرن التاسع: «إذا كان الدين متفقًا مع العقل فلا حاجة لنا فيه. وإذا كان مختلفًا مع العقل فنحن نرفضه»، والحركة الصوفية (وهي حركة نقدية للفكر الديني) والحركة التأويلية والشعر العربي الذي يحتوي نقدًا كبيرًا للدين، ويتمثّل بأبي نواس وأبي العلاء المعرّي الذي قال شعرًا «أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنّما دياناتكم مكر من القدماء». وهناك تراث طويل ومتنوّع تصدّى لنقد الدين بشكل أو بآخر، حتى أنّ ابن الرازي كان ينكر النبوّات والكتب المقدّسة، ومثله سلسلة كبيرة يسميهم أدونيس «ملاحدة الإسلام». فالمشكلة هي في العصر الحاضر. وما يدعو إلى الغرابة حقًّا أنّ في عصر الماركسية والفلسفات الإلحادية والعِلم بمختلف مستوياته واشكاله لا نرى حركة لنقد الدين والفكر الديني عند العرب».

ورغم أنّ أدونيس يرى من حين لآخر كتابات لأسماء مهمة تنتقد بعض التطبيقات الدينية، إلا أنها في معظمها لا ترقى برأيه إلى مستوى النقد الجِدي للنص، ولا تسأل أسئلة مهمّة على غرار: «ما القيمة المعرفية اليوم للوحي؟»، رغم أنّ هذا السؤال طُرح في التراث الإسلامي مرارًا ولكن اليوم لا يجرؤ أحد عليه. «وهذا يعزّز القول إنّ المعارضة التي تقدّم نفسها بديلاً ومعها أنفار من الحزبيين والعلمانيين والماركسيين هم في أعماقهم وفي بنيتهم العقلية سلطويون. ذلك لأنّ أهدافهم تتلخص في إزاحة سلطة ليقيموا مكانها سلطة أخرى»، أو يدافعوا عن

سلطة قائمة. أما خلخلة أسس المجتمع وأفكاره وبناء أفكار جديدة ومؤسسات جديدة فهذا ليس من أهدافهم[1].

ويشعر أدونيس بكثير من الأسى حول مسألة تقدّم الغير ومراوحة العرب مكانهم: «عندما أقارن ما ينجزه العالم بما ننجزه نحن شعريًا وروائيًا وتِقنيًا، يكاد الانسان يخجل من انتمائه إلى العالم العربي. ثم حين أقرأ الحوارات العقلية أو الفكرية والآراء والنقاشات والسجالات والتطلعات والهموم التي تسود حركة المجتمعات في هذا العصر، ثم أنظر إلى ما يسود مجتمعنا، أشعر بالأسى العميق لأنّ أكثر ما يهم العربي ويشغله هو شرف المرأة، وليس في عظمتها وكيانها وحريّتها، بل في أمور الجنس، حتى سيطرت أفكار الحلال والحرام على كل شيء. إنّها هموم صغيرة تقزّم الانسان وتقزّم العالم حتى بات الواحد يخجل من الانتماء إلى مثل هذه الثقافة».

ولكن كي لا يظنّ المرء أنّ أدونيس مشدوه ومسحور بالغرب وتكنولوجيته فهو ليس كذلك، بل يرى أنّ ثمّة تواصلاً بين الثقافة والتكنولوجيا، وأنّ تكنولوجية الغرب إذا لم ترتكز على الأخلاق فهي لا تجعله متمدّنًا: «أنا لا أعتقد أنّ من يقود الطائرة ليقصف هيروشيما أو أيّ قرية أخرى، أكثر حداثة بالمعنى الانساني من فلاح بسيط يحرث حقله يوميًا». وبهذا بقي أدونيس الوريث المخلص لوصايا إدوارد سعيد لواجبات المثقف ولمواصفات هشام شرابي للمثقف العربي العلماني.

أدونيس إذًا، كان يحمل بوصِلَة لا يحيد عنها وهي شوقه إلى الحرية والابداع والجرأة. ورؤيته كانت ثابتة لا تحتمل الوهم، لا يوفّر نقدًا ضد الحكّام والقادة والقضاة، وضد مصادري النص والشعر والتراث كأدوات للسلطة والنفوذ. في **الثابت والمتحوّل** يؤكد أدونيس أنّ الإسلام في بدايته كان ديانة جديدة ثائرة برؤية كونية لأخوّة البشر وحقوق الانسان والعدالة، ولكنّه بعدما أصبح عقيدة السلطة استعملت السلطة الدين كأداة في منظومة مواردها الأمنية لقمع العصاة والمعارضين، من المسلمين أنفسهم. وأصبح مع الوقت تقليدًا أورثوذكسيًا تجب

(1) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 138 ـ 139.

المحافظة عليه عبر القرون بأيّ ثمن، فتجمّد خلال 1400 سنة بدون تقدّم يذكر، بحجة قدسية النص. وأصبح النص وامداداته في الحديث والفقه يستعمل لتبرير القمع وعدم المساواة وإثراء الحكّام: «النص يصبح سلطة والسلطة تصبح احتكارًا للحقيقة الأزلية».

الهجمة المضادة

لم تبق آراء أدونيس وكتاباته بدون ردّ طويلاً، بل أنّ عداءً شرسًا ظهر في عدّة منابر وصحف شملت عددًا كبيرًا من مثقّفي بيروت والقاهرة وعواصم أخرى. واتخذت الحملة طابعًا عدائيًا ضد أدونيس كشخص أكثر مما كانت نقدًا لأفكاره. ولم يثق به مثقفو القومية العربية، مشيرين إلى أنّ اسمه الفينيقي «أدونيس» دليل على «شعوبيته» المقتصرة على بلاد الشام ـ لبنان وسورية وفلسطين، وأنّه طَوالَ حياته كان يتبع مدرسة أنطون سعادة القومية السورية. ولكنّ أدونيس لم يتوقف عند كل هذا، بل اختطّ مشروعًا خاصًا اثبت استمراريته بعد خمسة عقود، وتجسّد في عشرات المؤلفات.

فكتب الناقد جهاد فاضل أنّ أدونيس «لم يكن قوميًا سوريًا فقط، بل كان ماركسيا أيضًا في بعض المراحل كما كان ناصريًا ولو لفترة وجيزة»، وأنّه في بعض الأحيان «كان قوميًا وماركسيًا معًا» وأنّ «أجهزة الاعلام السوفياتية، ومنها وكالة نوفوستي تحدّثت عنه (أي عن أدونيس) كما تتحدّث عن الشعراء الماركسيين القريبين من موسكو. وأنّه سرعان ما ارتدّ عن هذا الخط ليتبنّى خطوطًا أخرى مختلفة، ومن هذه الخطوط خط الانبهار بالغرب ونظمه وأفكاره»[1].

وقد يكون لجهاد فاضل رأيه في سيرة أدونيس ولكن يصعب قبول اتهامه أنّ خط أدونيس بدأ «قبل الحزب القومي» أي قبل أن يكون سنّه 15 عامًا، مع أنّ ما تَنكّبهُ أدونيس من درس ونتائج احتاج إلى سنين طويلة من الأبحاث، أين منها طفل في قرية نائية.

(1) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان: نظرة مغايرة**، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 1996، ص 107 ـ 108.

خلال عقود من عمله الفكري تعرّض أدونيس لهجوم من جميع الجهات، أولاً بسبب لا انتمائه السياسي لأيّ نظام عربي، فهو يركّز في مشروع ثقافي حضاري أبعد من السياسة. فهاجمه مثقفون ارتبطوا بالانظمة لتغطية تورّطهم هم. ثم إنّ كثرًا هاجموه بأنّه «قومي سوري أو ناصري أو شيوعي وماركسي». وتأكّد له مرارًا أنّه لو كان من طائفة غير الطائفة التي ولد فيها لما تقاطر عليه هذا الهجوم. فيقول: «لقد وصل الانحطاط إلى مستوى متدنٍّ جدًّا حتى في مُناخ الصراع الفكري والسياسي.. والانسان بمشروعه لا بولادته. هو بما يقوله ويعبّر عنه، لا بانتمائه إلى هذه الطائفة أو تلك.. فالمثقفون العرب لا يفهمون معنى أن يكون الانسان مستقلاً.. إنّ ما يمكنهم تصوّره هو أن الفرد يجب أن يكون تابعًا أو مرتبطًا بشكل أو بآخر. هناك انعدام كامل بالثقة لدى العرب ولا سيما المثقفون منهم. لذلك عاش المثقفون العرب في ريبة من الفرد المستقل. كل واحد يشكّ في الآخر لأنّه يعتقد أنّ الآخر مثله يجب أن يكون مرتبطًا. هذا فكر مريض لأشخاص مرضى حقيقة»[1].

سخر الناقد جهاد فاضل من مفردات أدونيس الأكثر شيوعًا، مثل «الحداثة» و«الابداع» و«النهضة» و«التجديد»، الخ، «وكأنّ الحداثة يمكن أن تُبنى بلا تراث أو كأنّها في صدام جدلي مع التراث»[2]. واعتبر فاضل أنّ أدونيس من خلال مجلّة **مواقف** وسواها كان يمنح الهامشيين في التاريخ العربي الإسلامي عنايته القصوى، وأنّ «العداء للعرب هو خطّ سلكه أدونيس طَوالَ حياته لدرجة أنّه طبع حياته الفكرية كلّها من البداية إلى النهاية، من الحزب القومي، بل وقبله، وصولاً إلى وقتنا الراهن. وإن كان هذا الخط قد تصاعد في وقت أكثر من وقت آخر. ولا شك أنّ من أوقات التصاعد فترة الدراسة لنيل الدكتوراه من جامعة اليسوعيين في بيروت، الفترة التي فهم فيها الأب بولس نويّا اليسوعي «مقاصده» من كتابة **الثابت والمتحوّل** كما يشير الأب المذكور في مقدمة الكتاب. وهو كتاب يتعامل فيه

(1) صقر أبو فخر، **حوار مع أدونيس**، ص 98 ـ 99.

(2) جهاد فاضل هو اسم قلم للقاضي والمحامي اللبناني جوزف فاضل الذي انصرف إلى النقد الأدبي في مجلة **الحوادث** وفي جريدة **الرياض** في السعودية.

أدونيس مع الأدباء العرب الأقدمين على أساس الهوية: فمن كان مسلمًا أو منتميًا إلى أصول عربية كان رجعيًا، ومن كان غير ذلك كان مجدِّدًا ومبدعًا»[1].

اتّهم فاضل جامعة القديس يوسف اليسوعية بأنّها تابعت «خطها القديم في تقسيم التراث» الذي بدأ مع الآباء روفايل نخلة (مصري) ولويس شيخو (من سُريان العراق) وهنري لامنس (بلجيكي)، بل انّ أبرز محاولاتها، حسب فاضل، كانت مع «الشاعر السوري أدونيس في أطروحته **الثابت والمتحوّل** التي أشرف عليها راهب من الموصِل هو الأب بولس نويّا.. ففي هذه الأطروحة يركّز أدونيس في الفرضية التي تقول بأنّ التراث العربي مجموعة تراثات لا تراث واحد. وأنّ هذه التراثات منفصلة متباعدة متباغضة لا يربط بينها رابط وتكاد تكون لمجموعة شعوب لا لشعب واحد... وفي هذا الكتاب الذي يشكّل كل ما كتبه أدونيس بعده مجرّد تنويع عليه لا أكثر، يفرز أدونيس علماء العرب وأدباءهم وشعراءهم فرزًا طائفيًا شبيهًا بالفرز الطائفي الحالي في لبنان: فقد صنّف أدونيس في عداد المبدعين من كان قرمطيًا أو إسماعيليًا أو صابئيًا أو يهوديًا، وعلى العموم، الخوارج والثائرين كافةً على العرب.. أمّا العلماء والأدباء والشعراء المسلمون فقد أخرجهم من خانة الإبداع والمبدعين وألقى بهم في خانة النبات وذلك لجمودهم وتجرّدهم واتباعهم للسنن والتقاليد الأدبية العربية الموروثة. ويعيب فاضل على أدونيس ما كتبه في **الثابت والمتحوّل**: «لا يصِحّ أن نقول إنّ هناك تراثًا عربيًا إسلاميًا واحدًا، وإنّما هناك نتاج ثقافي معيّن، يرتبط بنظام معيّن، في مرحلة تاريخية معيّنة. وعلى هذا فإنّ ما نسمّيه تراثًا ليس إلا مجموعة من النتاجات الثقافية ـ التاريخية التي تتباين حتى درجة التناقض. لذلك لا يصِحّ البحث في التراث كأصل أو جوهر أو كلّ»[2].

ويضيف فاضل أنّ أدونيس لا يكتفي بتقسيم التراث العربي إلى أجزاء بل يريد إعادة نظر شاملة بالماضي الثقافي والقيام «بانقلاب» فكري شامل بموجبه يُطاح بالجاحظ والتوحيدي والحريري وبديع الزمان الهمذاني وسواهم من الأدباء

(1) جهاد فاضل، **الأدب الحديث في لبنان**، ص 114.

(2) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1990، ص 30 ـ 31.

والعلماء، وينصّب مكانهم حمدان قرمط وأبو سعيد الجنابي وأبو إسحق الصابي وابن الراوندي اليهودي، على أساس أنّ هؤلاء الأخيرين هم المبدعون الحقيقيون وأصحاب البذور الحداثوية الحيّة التي طُمست لأنّ أصحابها كانوا في صفوف المعارضة»[1]. ويعمِد فاضل إلى تلخيص مشروع أدونيس بطريقة مسخته، بقوله: «المبدأ الأساسي الذي صدرت عنه هذه الآراء واحد وملخّصه أنّ العرب والمسلمين مصابون بالعقم الحضاري والثقافي. فإذا لمح الباحث عندهم ضوءًا ثقافيًا أو حضاريًا، هنا أو هناك، فلا بد أنّ الذي أشعل هذا الضوء أجنبي عنهم. والعربي في أحسن أحواله وارث أو مقتبس. وأنّ الابداع غريب عن العربي فطرة وجِبِلّة. ومَن أراد أن يتوسّع في وجهة النظر هذه عليه مراجعة كتاب أدونيس **الثابت والمتحوّل**، فهو موجود في المكتبات وصاحبه ما زال حتى الساعة عضوًا بارزًا في اللجنة المركزية لهذه المؤسسة، إن لم يكن قد انتخب أخيرًا أمينها العام».

وفوق ذلك يقول فاضل: «ولا يقتصر النظر إلى التراث العربي على أنّه مجموعة تراثات على باحث واحد أو على عدّة باحثين. فهناك «مؤسسة» أبحاث كاملة توزّع العناوين والهياكل هنا أو هناك من أجل الوصول إلى تأصيل كامل ونهائي لهذا الموضوع، نظرًا للنتائج الهامة التي يفرزها هذا الموضوع على أرض الواقع»[2]. ولكي يدعم فاضل رأيه بأنّه يشم مؤامرة غربية صهيونية ما من كل هذه الأبحاث يعطي مثال المؤرخ اللبناني كمال الصليبي الذي روى ما حصل معه عندما كان يتابع دراسته في جامعة لندن. فيقول فاضل: «المستشرق برنارد لويس كان أستاذ كمال الصليبي، ولويس هو باحث غربي صهيوني، حرّض الصليبي على أن يستعمل في بحثه الذي كان يعدّه لنيل شهادة الدكتوراه، وموضوعه **تاريخ لبنان الحديث**، مصطلحات من نوع موارنة ودروز وشيعة وسنة وأورثوذكس وما إلى ذلك. وقال له ليس هناك شيء اسمه «تاريخ لبنان» أو «تاريخ سورية» أو «تاريخ العرب». هناك الصراعات الدينية والطائفية بين الموارنة والدروز والسنة والشيعة وما إلى ذلك. وليس برنارد لويس وحده في مثل هذه النظرة. فهناك جامعات كثيرة

(1) نفس المصدر، ص 33.

(2) نفس المصدر، ص 34.

في الغرب لديها مراكز أبحاث ودراسات حول القضايا العربية تصرّ على أن تنطلق من كون تاريخ العرب مجموعة تواريخ (قبائل وطوائف) لا تاريخًا واحدًا، على الصورة التي شاهدناها عند اساتذة جامعة القديس يوسف أو عند أدونيس[1].

وأنّ أدونيس عندما وجد أكثر العواصم العربية مقفلة بوجهه، يمّم شطر باريس وفيها التقى من وافق هواهم هواه كمحمد أركون والطاهر بن جلّون وعبدالكريم الخطابي، الخ، وفي رعاية مؤسسات ثقافية فرنسية وجدت فيه داعية للثقافة الفرنسية في الخارج وصورة للمثقف العربي كما تريده مؤسسات الغرب الثقافية والسياسية[2].

إنّ المطّلع على **الثابت والمتحوّل** وسائر مؤلفات أدونيس يدرك أنّ ما يقوله فاضل ليس صحيحًا، وإن كان يستشهد ببعض ما قاله أدونيس. كما أنّ الاشارة إلى «مؤسّسة» (وكأنّها السي آي إيه) يرأسها أدونيس للتخريب على التراث العربي، ينضح بالاتهام بالخيانة والعمالة للخارج (للغرب مثلاً أو لإسرائيل) وهو اتهام مارسه النظام العربي ضد المفكّرين والمبدعين العلمانيين. ولم يكن جهاد فاضل عادلاً أكان في تقديمه لفكر أدونيس أم في ذمّه له ولما يسعى إليه، بل أنّ من يقرأ أدونيس، سيشعر أنّه أكثر إخلاصًا لقضية الثقافة في العالم العربي وتمسّكًا ونشرًا للغة والحضارة العربية من كثيرين جبنوا أو باعوا ضمائرهم.

والمفارقة أنّ جهاد فاضل في سياق نقده لأدونيس قد لا يختلف معه جوهريًا، حيث يقول فاضل: الحقيقة العلمية المحضة تقول بأنّ هناك تراثًا عربيًا إسلاميًا واحدًا فيه كما في كل تراث إنساني آخر ألوان فكرية وثقافية متعدّدة». وهذا التعدّد الذي يشير إليه فاضل هو ما سعى أدونيس لإبرازه، واعتبره مدخلاً إلى الابداع والحريّة. كما أنّ فاضل اعترف بأنّ ما يفعله أدونيس والحداثويون له جوانب إيجابية: «ففيها ما ينبّه الأكثرية إلى تقصير ما، إلى خطأ ما، إلى سلبية ما. وفيها ما يحبّذ هذه الأكثرية على المزيد من بذل الجهد والتأكيد على التجدّد. وفيها ما يزوّد الأغلبية أحيانًا بزاد ثقافي أو فكري.. وهكذا يبدو دورها شبيهًا

(1) نفس المصدر، ص 35.

(2) نفس المصدر، ص 171.

بدور الملحد في حياة المؤمن من حيث تحريضه على المزيد من خصوبة الفكر وإغناء تجربته الروحية»[1].

فإذا كانت كل هذه الفوائد سيجنيها العرب من عمل «مشاغب» كأدونيس، فما هي خطيئة أدونيس التي لا تغتفر ليُقمع فكره إلى هذا الحد ويتكاثر أخصامه إلى هذا الحدّ؟

نهاية الحضارة العربية؟

رأى أدونيس في هزيمة العرب أمام إسرائيل عام 1967 نهاية للقومية العربية والحداثة، وبدأ مع كثيرين من جيله مراجعة شجاعة شاملة للحِقبَةِ السابقة ومثاليتها، ونقد للخطاب السياسي السائد الذي أوصل العرب إلى الطريق المسدود. في أواخر الستينيّات وأوائل السبعينيّات، وفيما كان العالم العربي بعد هزيمته يتدهور من مأساة إلى مأساة (حرب الأردنّ وحرب لبنان، الخ)، كان الشعراء الكبار في بيروت ينعَون العرب والعروبة، فيتكلّم نزار قباني على «موت العرب» فيما يعلن أدونيس «وفاة الحضارة العربية»، ويقارن بين 1956 عندما فرح كثيرًا وتفاءل بعد تصدّي مصر عبدالناصر للعدوان الثلاثي، وكيف كانت العروبة حالة متصاعدة، وكيف بكى عام 1967 بعد الهزيمة، ليعود بعض الأمل في حرب تشرين الأول 1973، ثم بعدها الإحباط. فيقول: جاء «طعم الهزيمة المرّة مع الاجتياح الإسرائيلي للبنان في صيف 1982، وأصبحت مصدومًا إلى درجة لم أعد أعثر على الكلمات أو الدموع أو حتى التعبير عن الغضب».

ما كان ينتظر العالم العربي، بنظر أدونيس، هو شأن مختلف تمامًا: صعود التراثيين العرب عام 1974 بنفطهم وثرواتهم وعودتهم إلى عروبة تقليدية سنيّة لا علاقة لها بالعروبة العلمانية، وصعود إسلام أصولي متطرّف منذ 1977 وجد تجسيدًا لمَطامِحِه في الثورة الايرانية عام 1979 (التي سرعان ما ارتدت لباس هويّة شيعية). وكان التحركان، أي صعود المحافظين والأصوليين في آن، إشارة إلى عودة التراث للانتقام من كل النشاط الحداثوي العلماني الذي شارك فيه لبنان

(1) نفس المصدر، ص 46.

ثقافيًا وشارك فيه مصر (عبدالناصر) وسورية والعراق (البعث) سياسيًا. وأنّ الصراع لم يعد بين الفئة المثقفة العلمانية والفئة الإسلامية المحافظة، بل بات صراعًا ضمن الفئة الأخيرة فقط، بين تقليديين كالعربية السعودية ومصر، وثائرين إسلاميين وعلى رأسهم الجمهورية الإسلامية الايرانية لهم امتدادات شيعية وسنيّة، متضاربة أحيانًا، في العالم العربي وآسيا. وغاب الغشاء العلماني من بيروت وعواصم العرب وغاب الخطاب الحداثوي الأوروبي أيضًا.

وكان أدونيس مراقبًا لهذه الأحداث من موقعه الفكري: أن تقوم رياح التغيير في المنطقة، ليس من بيروت أو الرياض أو القاهرة أو دمشق أو بغداد كما كان متوقعًا، بل من طهران الفارسية التي كسرت الجمود في التراث الإسلامي، يؤكّد قصورَ العرب وشللهم الفكري. كان سهلاً على إيران أن تدخل في عمق القضايا العربية وتصبح هي، لا العرب، حاملة مشعل فلسطين، قضيّة العرب الأولى، وتحمل قضيّة المهمّشين والأقليات في العالم العربي (كالأقليات الشيعية في العراق والجزيرة العربية ولبنان). كان خطر إيران على النظام العربي الذي قمع العروبة العلمانية وطردها من وسطه وسُرّ لهزيمتها عام 1967، أنّها عرّته من ادّعاء العروبة وأنّ عروبته لم تكن سوى غطاءٍ للسنيّة السياسية.

لبنان حيث الجامعات وحاضر الثقافة ذات النكهة الغربية والسفارات الأجنبية ودور السينما والمطاعم والحدائق والجاليات العربية والأجنبية، وقع فريسة هذه الصراعات الجديدة التي احتلّت مكان الحوارات الثقافية العلمانية فيه. واختفت العروبة المطعّمة بالنكهة الأوروبية الحداثوية. وأصبح المجتهد الايراني شريكًا على طاولة قضايا العرب، يُطارد فلول العلمانيين مباشرة أو عبر أتباعه، في لبنان والعراق وكل مكان.

مواقف أدونيس جعلته في حالة خصام مع زملاء وأصدقاء اعتبروه منهم في العقود السابقة، وهاجمه خصوم تقليديّون أنّ أدونيس يعتبر «العربي» عدّوه وأنّ أدونيس «ينظر إلى العربي من فوهة بندقية أكثر مما ينظر إليه من فوهة قلم»[1]. وتعرّض أدونيس لانتقادات لاذعة من صادق جلال العظم، الذي للمصادفة كان علمانيًا حتى العظم

(1) جهاد فاضل، **الشعوبية المعاصرة**، ص 169.

وأصبح من أشد المتعصبين مذهبيًا وصاحب مواقف مؤسفة في الحرب السورية. كتب العظم **النقد الذاتي بعد الهزيمة ونقد الفكر الديني**[1]، في أواخر الستينيّات والتي كانت في حينها حدثًا ثقافيًا هامًّا، وبعد عشر سنوات هاله أن يعمِد أدونيس إلى تفهّم ثورة إيران التي رأى العظم أنّها تعود بالمجتمعات إلى الوراء كما رأى في تعاطف أدونيس مع ثورة ايران خيانة للنهج العلماني وللفكر الحديث. وأنّ أدونيس وقع في سحر روح الله الخميني وكارزميته، وأنّ أدونيس انضمّ إلى صفوف الإسلاميين.

وتساءل العظم: كيف لأدونيس الرجل العصري العلماني الاشتراكي أن يكون أيضًا في خِضمّ الصراعات الدينية؟ إنّ أدونيس فعل ذلك، يقول العظم، من اليأس ومن رومنطيقية مهزوزة تحنّ إلى العصب الديني في تاريخ الشرق، ومن اعتقاد أدونيس أنّ الدين هو محرّك التاريخ في هذه البلاد. ولأنّ أدونيس نشأ على دراسة الدين والتعمّق فيه، يضيف العظم، لم يكن أمامه سوى أن ينتهي إلى حيث أصبح في عالم يمتصّ فيه الدين كل شيء تاركًا هامشًا ضيّقًا للشؤون الأخرى كافّةً من «الاقتصاد إلى النفط إلى الصراع الطبقي والايديولوجيا والتقدّم والانهيار». أمّا نقّاد أدونيس الآخرون فقد رأوا في مواقفه عودة إلى مذهبية وشعوبية وعداء للعروبة وإلى طفولته في الريف السوري. ورأوا في تعاطفه مع الثورة الايرانية نواة الدعوة «الأقلوية العلوية» التي أتى منها. ولم يخلُ الأمر من كتابات تدافع عن أدونيس، ومنها هذا النص:

«قامت الدنيا ولم تقعد لأن الشاعر العربي العالمي أدونيس تحدث عن «موت الحضارة العربية». لست أفهم لماذا يثير كلام أدونيس حساسيةً لدى المثقفين. لقد أصبح اسمه ملتصقًا بتهمة الخيانة للعروبة والتنكر للحضارة العربية والعمالة والانتهازية والانبطاح للغرب من أجل جائزة نوبل. كما أصبحت الكتابة عنه تطرفًا وانحيازًا أو تبعية.. مع العلم أن أدونيس هو من أوائل الذين رفعوا راية الحداثة والثورة والتجديد في العالم العربي. وبعد أن تفقّه المثقفون في حركة الحداثة وانتسبوا إليها، رجموه بكرةً وعشيّة. هل صار نكران الجميل

(1) صادق جلال العظم، **النقد الذاتي بعد الهزيمة**، بيروت، دار الطليعة، 1968.

ورجم الكبار طبعًا في المثقفين العرب المعاصرين؟ أم أنهم يرون أنّ ما يحدث اليوم على الساحة الثقافية العربية هو أرقى من حداثة الرواد بدءًا من طَهَ حسين وحركة أبولو وصلاح عبد الصبور في مصر، مرورًا بنازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب وصولاً إلى حركة مجلة **شعر**؟»

«إن كانت الحضارة العربية لم تَمُت بعد، فممّا لا شكّ فيه أننا نعيش في زمن الانهيارات الكبرى. لا يمكننا أن نعتبر عصر النهضة قد ولّد حضارة قادرة على التأثير في الغرب. بل العكس هو صحيح، ويجب أن نعتبره عصر الصحوة العربية بعد سُبات. فماذا فعل المثقفون اليوم بعد هذه الصحوة وبعد ثورة الحداثة في الخمسينيّات والستينيّات؟ ماذا يقدم المثقفون العرب للغرب اليوم؟ بل ماذا يقدّمون لأنفسهم أولاً؟ أين هم المثقفون العرب المعاصرون الذين أضافوا جديدًا إلى الآفاق التي ابتدعها رُوّاد مجلتي **شعر** و**مواقف**؟ وقد تقولون ولكن لدينا ياسمينا خضرا وآسيا جبار والطاهر بن جلون وأمين معلوف وفينوس خوري غاتا وأحمد زويل وخالدة سعيد ونوال السعداوي وهدى بركات وسلوى النعيمي ووديع سعادة و... ولا يخفى عليكم أنهم ليسوا من مقيمين في الوطن العربي، ومعظمهم يكتب بلغة غير العربية»[1].

ولم يُعِر أدونيس كثير انتباه إلى نقّاده، فلم يكتب مثلاً عن أزمة اليسار العربي برُمّته وكيف بارك هذا اليسار ثورة إيران، وكيف أنّ الاتحاد السوفياتي والشيوعيين العرب رأوا في الجمهورية الإسلامية انتصارًا لشعوب العالم الثالث ضد الامبريالية. وأنّ أول خطوة للجمهورية الإسلامية كانت إقفال سفارة إسرائيل في طهران لتكون سفارة لفلسطين. وأنّ نقّاده لا يحقّ لهم رشق غيرهم فيما بيتهم من زجاج، فلا ينظرون إلى البنية الاجتماعية والفكرية التي يعيشون فيها في العالم العربي، والتي أصبحت قاحلة في ظل القمع والاضطهاد. ولا يمكنهم أن يرموه هو بحجر، ذلك أنّ مجتمعهم بات أرضًا جرداء تأثيرهم فيها هو صفر. وأنّ العرب تكلّموا على الوحدة العربية منذ

(1) هدى الأيوبي، «دفاعا عن أدونيس حول احتضار الحضارة العربية»، 17 أيار 2009، موقع **ألف توداي**.

خمسين عامًا، ولكنّهم بقوا مفرّقين مشتتين وفي عداء دائم. وأنّ التقبّل السطحي للعلمانية كان رياءً أخفى الولاءات الطائفية حتى في الدول التي ادّعت التقدمية (مثلاً في العراق وسورية ومصر). وأنّ تجربتهم في الاشتراكية العربية كانت في حقيقتها هيمنة الأفراد وعائلات الحزب الحاكم أو العائلة الحاكمة للإثراء والفساد ونهب البلاد لمصلحتهم الشخصية. وحتى ما جاء من عصر النهضة وأغنى مثقفي العرب في الخمسينيّات والستينيّات من القرن العشرين، تحوّل بنظر أدونيس إلى أدوات قمعية وحوّل الأدباء والمثقفين إلى كتبة وموظفين لدى الأنظمة الرجعية. العرب، رأى أدونيس، أصبحوا إذًا في كهفٍ، وفشلوا في العثور على المخرَج من الكهف.

ولذلك وانطلاقًا من مشروعه الحداثوي فهو لم يختصر ثورة إيران، كما فعل منتقدوه، على أنّها مجرّد حركة ثيوقراطية. وغامر في تأييد ثورة إيران التي خمّن أنّه سيكون لها امتداداتها العربية، حتى لو لم يكن ثمّة ضمانات بأنّها الطريق نحو مستقبل أفضل. وكان تفسير أدونيس للثورة الإيرانية يقع في سياق منسجم مع رؤيته الثقافية: إنّ سلطة تفسير النص الديني التي كانت، دائمًا وخلال 14 قرنًا، إلى جانب الحكام والقضاة والتجار، أصبحت الآن خاضعة لمراجعة الثوّار. ونجاح الثورة في تغيير الواقع العربي والإسلامي ليس مؤكدًا.

وفي دعمه لهذه الثورة الإيرانية، حافظ أدونيس على مسافة منها، محذّرًا مَن سار من العرب بحماسة في ركابها، أن يتمهّلوا لئلا يصبحوا متفرجين في أوطانهم على ثوّار إيران وقد جاؤوا يجنون غنائم الثورة في الدول العربية نفسها. لأنّ تحرّرَ العرب يجب أن يكون ذاتيًا، قد يأخذ إلهامًا من إيران، ولكنّه يدرس أوضاعه الخاصة ويقوم بواجبه داخل مجتمعه. لا أن يسحرهم ويجمّد إدراكهم الانتصار الباهر للثورة في إيران. وفوق ذلك، كانت ثورة شيعية في عالم إسلامي معظمه من السنّة، ما أشعل حربًا دموية بين إيران والعروبة السنيّة، ورأسُ حربتها العراق من 1980 إلى 1988. وأثناء الحرب في الثمانينيّات أضاف العراق عبارة «الله أكبر» إلى علمه لأنّه يحارب من أجل الإسلام الصحيح.

وبصرف النظر عن النقد اللاذع ضد أدونيس فإنّ أحداث العالم العربي بعد 2011 أثبتت صحة رؤيته وتوقعاته. إذ ثابر على مقولته إنّ ما يحصُل في المنطقة

منذ 1979، هو حرب أهلية داخل الإسلام: طرفها الأول هو ثورة إيران الشيعية، والطرف الثاني هو أعداؤها العرب المحافظون الذين هالهم أن تكشف إيران عورتهم بأنّ العروبة كانت غلافًا عصريًا يخفي حقائق ثابتة عن المجتمع العربي من تخلّف وبداوة قبلية وطائفية مذهبية إسلامية واثنيات غاضبة وصراعات عائلية وقمع للمرأة وحقوق المواطن وأنظمة دكتاتورية. وأنّ العرب لن يتقدّموا إلا بعد مناقشتهم للموروث الديني والمقدّس.

خلاصة

تميّز أدونيس عن المثقفين العرب العلمانيين في تشديده على أهمية دراسة الفكر الديني لمعالجة قضايا العرب. إذ إنّه رأى ما لم يشأ غيره من المتعصبين لعلمانيتهم، أنّ اشكالية الدين أساسية في بناء نهضة حقيقية، بسبب الترابط الأكيد بين النص الديني والبطريركية الحاكمة في العالم العربي، التي تستمد سلطتها وشرعيتها من هذا التراث. وهو تراث يتعدّى النص الديني إلى الموروث الشعري والنثري، ليصبح الكل أداة ثقافية جبارة في يد الطبقة الحاكمة. هذه المقولة كانت موضوع أطروحته **الثابت والمتحوّل**. ولفت أدونيس النظر إلى طغيان الحركات الدينية الظلامية عند العرب وتراجع العلمانيين والمتنوّرين: إنّه لشيء مخيف في آخر القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين أن تكون الفئة الوحيدة التي تمتلك الحرية الكاملة في التعبير هي الفئات الظلامية، لها الحق في التعبير عن فكرها بحريّة تامة، منابرها موجودة في المساجد وفي المجلات والجرائد والأموال ووسائل الاتصال وحرية الاجتماع والدعوة، والجمهور جاهز والايديولوجيا حاضرة، وتمتلك مقوّمات مالية وإعلامية ومجهّزة بتنظيمات مسلّحة. ومن ناحية أخرى، تعقّدت الأمور أكثر بعد 1979، عندما بدأت حرب أهلية داخل الإسلام، طرفها الأول ثورة إيران الشيعية والطرف الثاني أعداؤها العرب المحافظون الذين هالهم أن تكشف إيران عورتهم، بأنّ العروبة كانت غلافًا عصريًا يخفي التخلّف والقبلية ومذهبية سنيّة وإثنيات غاضبة عربية وكردية وأفريقيّة وأمازيغية، وأنظمة دكتاتورية. حتى ذبلت العروبة العلمانية وتراجع عصر الحداثة، ليغرق العالم العربي في حروب دموية.

الفصل الخامس عشر

انتكاسة النهضة؟

تصوّرت الفئات المدنية والعلمانية أنّها ربحت الحرب ضد الإسلاميين بمجرّد وصول أنظمة قومية في سورية والعراق ومِصر والجزائر وحدوث النهضة الثقافية الثانية في الخمسينيّات وتواصلها في الستينيّات. ولكن الحرب بين العلمانيين والإسلاميين لم تتوقّف، بل كانت دموية في بعض تجليّاتها. وأول انتكاسة للفئات العلمانية كانت هزيمة 1967، التي أصابت الدول السائرة في فلك القومية بالضبط، وعلى رأسها مصر وسورية. ثم كان عقد السبعينيّات مرحلة انهيار عمارة العروبة العلمانية اللادينية وصعود الموجة الأصولية المسلّحة في كل الأحيان. حتى أخذت القوى الأصولية تشنّ حربًا عسكرية ضروسًا ملأت الثمانينيّات والتسعينيّات من القرن العشرين، تاركة صرح العروبة العلمانية أشلاءً ممزّقة.

موت المدينة.. موت المدنية؟

في يوم من أيام 1975 ثمّة مَن أطفأ النور في بيروت. من فورة الثقافة في الخمسينيّات والستينيّات والحضور الأدبي والفكري الفذّ في بيروت، إلى مِهرجانات بعلبك والثورة الفنية والثقافية على الصُعُد كافةً، تكثّفت التداعيات وتلبّدت السماء بالغيوم الداكنة، وحان وقت الاستحقاقات وتسديد الفواتير.

في بداية القرن الحادي والعشرين أصبحت المنطقة العربية هامشية على الصعد كافةً، الاقتصادية والعسكرية والفكرية والابداعية. وباتت مراكز الأبحاث والعلوم والقوة ليس في بغداد بل في أميركا واليابان والصين وفرنسا وألمانيا وروسيا. ولم يعد ثمّة فكر عربيّ ينتقل إلى الواقع المَعيش، وبات الشاعر أدونيس يقول إنّ العرب حضارة قد زالت، والشاعر نزار قباني يعزّي بموت العرب.

أمّا الفكر العربي الذي ظهر في أواسط القرن العشرين، فهو لم يصل إلى مرحلة التطبيق (الوحدة العربية، تحرير فلسطين، التطوّر التِّقْني، تحرير الانسان العربي، بناء «الاشتراكية» العربية، الدولة العلمانية الديموقراطية، إلخ). وفي المقابل، حقّقت الثورات الفرنسية والأميركية والروسية والصينية ذواتها ووصل المجتمع الغربي إلى أهدافه ـ أو إلى معظمها ـ من خلال سلسلة الأفكار التي وضعها مفكّروه وأنبياؤه الجدد (جان جاك روسو وآدم سميث وكارل ماركس وجان ستيوارت ميل وجون لوك وجورج هيغل وسيغموند فرويد وألبرت اينشتاين وآخرون).

أشرنا سابقًا إلى اعتبار طَهَ حسين بيروت، لا القاهرة، عاصمة الثقافة العربية بعدما زارها عام 1956. ولكن المفكّر المصري زكي نجيب محمود رأى أن عبارة طَهَ حسين كانت غير صحيحة وأنّ القاهرة، لا سواها من عواصم العرب، هي عاصمة الثقافة العربية. وأنّ سبب عبارة طَهَ حسين أنّه كان ناقمًا يومها على التضييق على الحريات في مصر في عهد جمال عبدالناصر، وعلى تراجع الانفتاح الثقافي على الخارج، وبخاصة على أوروبا. فلما زار طَهَ حسين بيروت أُخذ بانفتاحها على الخارج، وبشيوع اللغة الفرنسية التي يجيدها. وهذا موقف منطقي من طَهَ حسين صاحب كتاب **مستقبل الثقافة في مصر**، وفيه يعتبر مصر قطعة من أوروبا، عليها باستمرار أن تنفتح على حضارة أوروبا وعلى حضارة البحر الأبيض المتوسط وعلى الحضارة العالمية في آن. فعندما وجد في بيروت مثالاً لما دعا مصر إلى أن تحتذيه وتتمثله، ولم تفعل ذلك، ثار وأعلن ما أعلن في بيروت»[1]. وهذا كان تفسير زكي نجيب محمود لرأي طَهَ حسين.

ولكن أدونيس رأى عكس ذلك تمامًا. يقول أدونيس الذي عاش في بيروت لمدّة ثلاثين عامًا قبل أن يغادرها إلى باريس: إنّ «بيروت هي مدينة مختلفة ونقيض دمشق.. فإذا كانت لدمشق هُوية مسبقة يجري الحفاظ عليها، فإنّ بيروت بلا هوية مسبقة فتدخلها كأنّك تدخل أفقًا فعلاً.. بيروت كانت تتيح لكل جماعة أو لكل شخص إمكان أن يخلق هويّته باستمرار، فيما يخلق فكره وعمله. فهي

(1) جهاد فاضل، «دور بيروت كما رآه طَهَ حُسين وزكي نجيب محمود»، جريدة **الرياض**، 13 أكتوبر 2008.

من هذه الناحية مدينة مفتوحة وغير مكتملة. إنّها مدينة البدايات. دائمًا يمكنك أن تبدأ شيئًا فيها. الخطر الأكبر الآن على بيروت هو الصورة التي باتت عليها بعد الحرب الأهلية. من الصعب التنبؤ بحركة الواقع. لعلَّ الواحد منا يستطيع أن يتنبأ على المستوى الفكري، كأن يشغل عقله في التنبؤ بمصير القومية العربية أو القومية السورية، ولكن على مستوى حركة الواقع أعتقد أنَّ من الصعب جدًّا التنبؤ. لذلك أخشى أن **تتعرّب** بيروت بالمعنى الذي تحدثتُ فيه عن دمشق. ودمشق ليست إلّا نَموذَجًا للمدن العربية الأخرى. أخشى، حقًّا، أن تتعرّب بيروت بالمعنى السلبي.. وتشيخ وتتحوّل إلى مدينة فيها إحساس بالاكتمال، فتنكبّ على الحفاظ على ما هو موجود. والموجود شيء مخيف، ولا سيما حال الطوائف. كانت الطوائف نَفسُها في الماضي أقل طائفية منها اليوم.. اليوم السنّي أكثر سنّيّة من ذي قبل، والشيعي أكثر شيعية من ذي قبل، وبطبيعة الحال الماروني أكثر مارونية من ذي قبل. وما يخيفني هو أن تصبح بيروت مدينة معقّدة أكثر حتى من دمشق، وأن تصبح مجموعة مدن داخل سور، ومجموعة انغلاقات داخل هذا السور.. صار الانسان في لبنان لا يقوّم بمواهبه الشخصية وبكفاءته الشخصية، وإنّما بانتمائه الطائفي. حتى داخل طائفته يقوّم بمدى قربه من أو بعده عن زعيم الطائفة.. أخاف أن يخنق الطائفي ـ التجاري أي السياسي ـ التجاري بيروت أيضًا»[1].

وإذا كان ممكنًا القول إنّ المدينة تُقتل كما يُقتل الانسان، فأدونيس يرى أنّ بيروت «قُتلت» في صورتها التي عاش وجيله فيها، ولم يعُد ثمّة حواضر في العالم العربي بعد بغداد ودمشق والقاهرة وربما الاسكندرية، بعد بيروت، كلّها «خَوَت وشاخت». فالانسان الفرد في المدينة العربية، بيروت أو غيرها، مشغول دائمًا بتأمين الخدمات اليومية، حيث الكهرَباء مشكلة، والماء مشكلة، والمواصلات مشكلة، والبريد مشكلة، والخبز نفسه مشكلة، وكل شيء فيها مشكلة. كيف يمكن أن يكون مكان مثل هذا مدينة للابداع؟ إنّها مدينة قاتلة وخانقة.

(1) صقر أبوفخر، **حوار مع أدونيس الطفولة، الشعر، المنفى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 62 ـ 63.

مأزِق المثقّف

لبنان هذا البلد المتوسطي والمغناطيس السحري الذي جذب المبدعين العرب من سورية وفلسطين والعراق وبلدانٍ أخرى، وازدهر فيه الشعراء والأدباء والتشكيليّون ومطربون وممثّلون سينمائيون ومسرحيون، وجاء إليه عدد كبير من التجار وأصحاب الرساميل والمهن الرفيعة، كان الحلم الكبير الذي تحوّل حقيقة لكل العرب. لقد كان لبنان المثال الحيّ أنّ مثقفي لبنان وسورية وفلسطين والعراق التقَوا في بيروت وعملوا معًا، وخلقوا إبداعًا يخدم قضية الانسان في دنيا العرب، بصرف النظر عن خلفيّاتهم الدينية والعرقية ووجهتهم السياسية. الفنون الجميلة التي أعطاها لبنان سقت روح الحضارة العربية وعَشِقَها كلّ الناس.

هذا الحلم وصل إلى طريق مسدود عندما اندلعت حرب لبنان عام 1975. إذ يوم 13 نَيسان 1975 بدأت حرب طويلة قتلت 150 ألف شخص ودفعت مَليون مواطن إلى النزوح داخل البلاد في تطهير طائفي، وما يناهز 500 ألف مواطن إلى الهجرة الدائمة خارج لبنان، وأعاقت أو جرحت 180 ألف شخص. ولم يصدّق أهل الثقافة أنّ هذا اللبنان سينتهي، ولم يشاؤوا مغادرته، فصمدوا وعاش كثيرون منهم الحرب والغزوات الإسرائيلية، كما تعرّض بعضهم للاغتيال. حتى بدأوا يشدّون الرحال إلى المنافي أو باتوا ممزّقين بين الاستمرار، يحكمهم أمل أن يعود لبنان يومًا، أو أن يذهبوا إلى أوروبا. إذ كانوا كلّهم يعرفون أنّ حياة أيّ مثقف خارج لبنان هي منفى وغربة موحشة في بيئة أجنبية، وحزن وحنين إلى لبنان. وكان لدى معظمهم قلق أنّ ترك بيروت يعني الابتعاد عن اللغة العربية والحضارة العربية، فقد كانت بيروت عام 1970 هي بغداد العرب عام 970.

الذين غادروا كانوا قد فقدوا الأمل من كل شيء وبدا كأنّ لسان حالهم يقول إنّ أزمنة تحلّ بالشعوب فلا تعود قادرة على العطاء.

لقد رأوا في حرب لبنان انتكاسة، حيث الأفكار الكبرى والعقائد تتعرّض للذبح، فيما عاد المجتمع إلى حالة قبلية بدائية. وسأل كثيرون: كيف يمكن لبلد جِبران خليل جِبران والرحابنة، ومدينة الأربعين جامعة ومنارة العرب وعاصمتهم الثقافية، ومطلّهم على الحضارات الغربية ونَموذَجهم في التنوّع الديني... أن يغرق

في حرب مدمّرة استغرقت 16 عامًا، وأن يُمضيَ 25 سنة بعد ذلك في أزَمات عنفية وسياسية؟ أو ببساطة: كيف كانت مجازر صبرا وشاتيلا ممكنة؟ وكيف لبلد زرع حديقة لجبران في وسط المدينة، أن يستعمل هذه الحديقة ساحة للقتال المتجدّد؟

نَموذَج المثقَّف

بعدما استقطب لبنان كبار المبدعين العرب منذ الخمسينيّات، كيوسف الخال ومحمد الماغوط ونذير العظمة وكمال خير بك وفؤاد رفقة ونزار قباني وأدونيس ومحمود درويش، وبعدما أسّس بعضهم دور نشر ومؤسّسات صِحافة ومجلات ثقافية في بيروت، تركوها كغيرهم من المبدعين. وأصبحت أكبر أسماء الابداع العربي مقيمة في أوروبا: نزار قباني في لندن، وأدونيس ومحمود درويش في باريس، وإدوارد سعيد وهشام شرابي ووليد الخالدي في الولايات المتحدة، وعشرات آخرون، منهم لبنانيون انتشروا في بريطانيا وفرنسا وألمانيا وغيرها. وفي سنوات الحرب انتحر خليل حاوي، وقُتل شعراء ومفكّرون وأدباء آخرون، وصمت البعض عن الشعر والنثر والتعبير بسبب القمع، وكأنّهم ماتوا.

ونقدّم هنا ثلاثة نماذج للمثقف القتيل معنويًّا، هي جِبران خليل جِبران، وإدوارد سعيد، وأدونيس.

1. جِبران خليل جِبران

كان جِبران نَموذج المثقف النهضوي الذي أراد إزاحة قرون الجهل والخمول وإسقاط هيمنة الاقطاع والإكليروس، وكتبه بالانكليزية تعتبر من تراث أميركا الأدبي وبنكهة عالمية. أمّا في لبنان فثمّةَ جِبران صغير على حجم المذهب والضيعة، جبران آخر تمّ استنباطه وأهملوا أفكار جبران الحقيقي، وخاصة مواقفه المتقدّمة تجاه الطبقة السياسية، ونقده للأمراض الاجتماعية البالية، وتعاطفه مع الناس في بؤسهم وشقائهم.

والأكيد أنّ جبران لم يكن من أنصار الإكليروس الذين تبنّوه بعد وفاته، ولا من الطائفية التي تحدّث عنها في معرض نقده للأضراس المسوّسة في فم

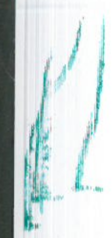
الأمة، يشكو من وطأة الرجعيّة والتخلّف. ومن اللافت أنّ الكتّاب في مصر أخذوه ـ مُجدِّدًا ومُبتكرًا وإصلاحيًا ـ على محمل الجِدّ أكثر مما فعل ذلك كتّاب لبنان. وأفكار جبران الإصلاحيّة كانت جريئة وخصوصًا في نقده لرجال الدين في قصّة «خليل الكافر» أو في تركيزه في معاناة الفقراء والمظلومين وغياب العدالة، كما أوضح فَوّاز طوقان في كتاب **أسرار تأسيس الرابطة القلميّة وعلاقة أعضائها بالفكر الاشتراكي**. ولكن أفكار جبران تعرّضت للتشويه والقوى نفسها التي نبذته وكفّرته في حياته، أعادت إنتاجه لمصالحَ ضيقة. وذكر جان داية في كتابه **لكم جبرانكم ولي جبراني**[1] كيف عَمَدَ كتّاب أمثال، جميل جبر وأمين الغريّب وهنري ملكي، إلى تحوير كلمات جبران وتغييرها لتناسب الأجَندة السياسية القائمة.

ثمّةَ ضَحالةٌ في معرفة أفكار جبران في لبنان بسبب التوجّهات السياسية التي جعلت جبران «مسيحيًا مؤمنًا»، مع أنّ ميخائيل نعيمة في سيرته كان واضحًا أنّ جبران رفض تدخّل الكاهن، لحثّه على الاعتراف وهو على فراش الموت. لم يمنع ذلك أن يقع الآلاف من اللبنانيين في هوى جبران الحقيقي عَبرَ مُطالعةِ **الأرواح المتمرّدة**، و**الأجنحة المتكسّرة** وباقي مؤلفاته عدّة مرّات. لقد وجدوا فيه جرأة نادرة، مقارنة بالنصوص المُندرجَة في الكتب المدرسية التي كانت تضجّ بالفكرة اللبنانيّة، ولكن بشكلها السطحي دون السماح بتعمّق فكري مدني علماني. كما

(1) جان داية، **لكم جبرانكم ولي جبراني مع خمسين نصًّا مجهولًا لجبران**، منشورات مجلة قبّ إلياس، 2009. كتب جورج جحا (وكالة رويتر، 7 شباط 2009). هناك نَواحٍ تتعلق بجبران، احد اكبر رواد التجديد في الادب العربي الحديث، تختلف عما جرى التّداولُ به في الابحاث الادبية. في المقدمة فصّل داية نقاط الخلاف مع الذين يقتصر جبران في كتبهم على نصوص معينة لجبران دون أخرى: «واذا نشرتم بعض الكتابات الجبرانية في كتبكم فليس قبل ان تعيدوا صياغة بعض العبارات أو تحذفوا البعض الاخر اضافة إلى اجراء تغيير أو بالاحرى تزوير في المصطلحات المتداولة في قاموس السياسة وعلم الاجتماع... واذا كان جبرانكم الطالب قد تفوق في اللغة العربية أنه أصرّ على تعلمّها دون باقي المواد، فجبراني في ضوء سجلّ المعهد كان متفوّقًا في معظم موادّ البرنامج التعليمي. وجبراني أسّس الرابطة القلمية في نيويورك سنة 1916 بمشاركة، أمين الرّيحاني ونسيب عريضة وندرة حداد وإلياس عطا الله وغيرهم، أمّا نعيمة فانتسب اليها في 1920.»

كان أسلوب جبران بعيدًا عن التكلّف الذي طبع النصوص الإنشائيّة، وهو تكلّم على الحب والتمرّد والحريّة[1].

كتب أسعد أبو خليل أنّ هناك في لبنان من اخترع جبران آخر غير جبران الحقيقي:



«كان على جبران أن يكون قوميًا لبنانيًا ومسيحيًا متزمّتًا، وهو لم يكن هذا أو ذاك... لقد نبذوا جبران في حياته واستولَوا عليه في مماته. ولو أعادوا قراءة كتابات جبران الإنكليزيّة عن المسيح، لوجد فيها البطريرك بشارة الراعي سببًا لإنزال الحرم الكبير. ينسى البعض أنّ المؤسّسة الرجعيّة اللبنانيّة (الكنسيّة والحكوميّة) غيّرت رأيها في جبران من أيام حياته إلى وفاته. إنّ نقد «الآراء الكُفريّة والأقوال الخلاعيّة» لجبران وتهشيمها (كما جاء في مجلّة **المشرق**، السنة 21، عدد 29 أيلول 1923، ص866) وردا في أعداد مختلفة من مجلة **المشرق**. ولقد نشر أمين خالد في ثلاث حلقات، نقدًا عنيفًا لأدب جبران (**المشرق** السنة 30، أعداد تموز وآب وأيلول عام 1932). ولم يتورّع لويس شيخو (عميد الاستشراق اليسوعي ذو التأثير الهائل في جيل أو أكثر من الدارسين اللبنانيّين) عن اتهام جبران بالجنون، مثل اتهام مي زيادة الباطل بالجنون (**المشرق** السنة 1924، المجلّد 22، ص555، والمجلّد 24، عدد 6، حزيران 1926، ص633)». وكيف بسحر ساحرٍ، حوّلوا جبران من كاتب كافر ومنبوذ إلى بطل مسيحيّ لبنانيّ. ففؤاد أفرام البستاني ـ الذي بثّ من سمومه في مختلف المناهج الدراسيّة اللبنانيّة ـ يتهم هو أيضًا جبران بالجنون وبحمل «الأفكار الفاسدة»، ويشبّهه بـ«بولشفيك روسيا التاعسة»، ويحذِّر «العقلاء» مِن شُرب سُمِّه (**المشرق عدد** 10، السنة 21، تشرين الأوّل، 1923). ولكن موقف البستاني من جبران تغيّر فجأةً في سنة 1939 في مقاله «على ذِكر جبران» (**المشرق** السنة 37،

(1) أسعد أبو خليل، «جبران خليل جبران: أساطير التفوّق اللبناني»، **الأخبار**، العدد 1245 السبت 16 تشرين الأول 2010.

نَيسان ـ حَزيران 1939). ففي هذه المقالة يقف البستاني موقف المحايد والمعجب بأدب جبران، ويلمّح (ص 265) إلى احتمال وفاته كاثوليكيًا، ويتحدّث عن صداقة جبران ببعض رجال الإكليروس (ص 263). هذا رغم أنّ مواقف جبران نفسه في كتاباته كانت واضحة من حيث علاقته بالإكليروس. والإكليروس كان واضحًا في علاقته بجبران أثناء حياته، وكان موقف لويس شيخو من جبران والريحاني وفرح أنطون موقفًا طائفيًا، إذ رأى فيهم أناسًا باعوا دينهم. وأطلق على الريحاني لقب «محمّد الريحاني» (**المشرق** السنة 21، العدد 6، حَزيران 1923، (ص 488)، وزاد أنه ذو «رائحة منتنة» (ص 491)»[1].

ويقارن أبو خليل بين أحمد فارس الشدياق وجبران، أنّ «الشدياق كان أكثر إقدامًا من جبران، حتى لو عاش قبله، وكان مشروع الشدياق في اللغة أكثر عُمقًا من جبران، وكان مقذعًا مثل جبران وأكثر منه في نقده للإكليروس. وكان الشدياق طريفًا في سخريته، فيما كانت كتابات جبران تشكو من جديّة قاتمة، مع أن شخصيّته في الحياة كانت ساخرة. ويجب عدمُ الاستهانة بجبران أو إهماله في المناهج الدراسيّة... تَذَمَّرَ جبران من النخبة النيويوركيّة، ورَفَضَ تمثيل دور القرد للترفيه عن الغربي في النخبة الفنيّة النيويوركيّة الذي واكب صعوده، وقال في رسالة أوردها قريبه خليل جبران الذي كتب أوفى سيرة له، إنه لا يريد أن يمثّل دور القرد المَربوط بحبل من أجل الترفيه عن الغربي»[2].

2. إدوارد سعيد

إدوارد سعيد كان مقيمًا بين الثقافات، كما وصف نفسه غير مرة، وكما عنون مذكّراته **خارج المكان**. فكان مناهضًا لما يسمّيه «سياسات الهوية» identity politics، ومؤيدًا للهويات المتقاطعة والثقافات المتلاقحة. وكان ضد صراع البشر القائم على

(1) نفس المصدر.

(2) نفس المصدر.

الأصول والاعراق والانتماءات الجِغرافية والعرقية الصغيرة. ولقد تجلّى نضاله الأساس في تنبيه الغرب والشرق على حد سواء، إلى أنّ الحروب بين الحضارات والثقافات مدمّرة للهويّات نفسها. واعتبر سعيد أنّ المثقف الحقيقي هو ذلك المرتحل والضيف والموقت. إذ إنّ المثقف المنفي ـ واقعًا ومجازًا ـ سيرى الأشياء بصفتها العارضة وليس بكونها أمرًا لا مناصّ منه. وهكذا ستبدو في نظره التحديات وقائع اجتماعية يصنعها البشر، وليس أشياء طبيعية لا يمكن تغييرها[1].

مؤلفات إدوارد سعيد كانت موجّهة أساسًا إلى المجتمع الأميركي، حيث انتقد نظرة الغرب إلى الشرق وإلى دول العالم الثالث. وقال إنّ ثلاثة من كتبه كوّنت ثلاثية إلى الرأي العام الغربي وهي: **الاستشراق** *Orientalisme*، **نظرة الاعلام الغربي إلى الإسلام**، **والمسألة الفلسطينية**. وترك إدوارد سعيد أثرًا هامًّا في النفس الأميركية وفي المتخيّل الناطق بالانكليزية تحديدًا، حتى لو جرت محاولات داخل الولايات المتحدة من جانب أنصار التيار المحافظ الجديد، للحدّ من نفوذه في دُور الأبحاث والجامعات في الولايات المتحدة أثناء حياته وبعد وفاته.

أما في العالم العربي فقد أُهمل إدوارد سعيد وتذكّره الرأي العام فقط بعد وفاته في 25 أيلول 2003، حيث كتب عنه المثقفون في بيروت والقاهرة ودمشق وعمّان وغيرها من مدن العرب، دون التطرّق لأفكاره التنويرية. إنّهم قد يحترمون إدوارد سعيد ولكنّهم لا يأخذون بأفكاره. ولكن كارل ماركس الذي كان ملحدًا ما احترم الفيلسوف دايفيد سبينوزا فحسب بل احترم أيضًا كتاباته، رغم أنّه لم يشاركه في الرأي، لأنّ سبينوزا أغرق في الالوهيّات. ومع ذلك وجد ماركس ما يستفيد من فلسفة سبينوزا، أثناء تأليفه كتاب **رأس المال**.

قال إدوارد سعيد بدولة علمانية في فلسطين، تضمّ العرب واليهود وخاطب الوجدان اليهودي، وقال إنّ الفكر الغربي مشوّه بنظرة امبريالية إلى شعوب العالم الثالث، وإنّ العالم العربي يشكو من غياب مؤسسات أبحاث تعنى بالدراسات الأميركية، وإنّ الغرب أرسل الرحّالة إلى بلاد العرب منذ ثلاثة قرون، وهؤلاء الرحّالة تركوا عشرات المجلّدات. ولم يُسمع عن رحالة عربي قصد دول الغرب

(1) فخري صالح، **إدوارد سعيد دراسة وترجمات**، بيروت، منشورات الاختلاف، 2009.

في هذه القرون، قبل رفاعة الطهطاوي الذي ذهب إلى باريس في الثلاثينيّات من القرن التاسع عشر.

يا ترى أين هي أفكار إدوارد سعيد في العالم العربي، لو سلّمنا جدلاً أنّ فكره قد اثّر في الصفوة أو النخبة العربية، ولم «ينحدر» للتمتع بالشعبوية؟

في أميركا، ترك إدوارد سعيد أثرًا طيبًا في الطبقة المثقفة، وبيعت كتبه بعشرات الألوف. أيكفي أن نذكر أنّ كتاب فيليب حِتّي **تاريخ لبنان**[1] الذي نشر باللغة الانكليزية عام 1956، قد التهمه القارئ الأميركي، وصدرت منه عدّة طبعات خلال فترة وجيزة؟ لقد كتَبَ حِتّي في مقدمة الطبعة العربية بتواضع: «ولعلّ القارئ يطيب له أنّ يعلم أنَّ الطبعة الانكليزية الأولى من هذا الكتاب بإشراف مكملان في لندن وسانت مارتن في نيويورك، نَفِدَت قبل الطبعة العربية بكثير، برغم أنّ عدد نسخها يفوق عدد نسخ الطبعة العربية الأولى».

كتَبَ إدوارد سعيد عن أمور هي في صُلب التيار الفكري الغربي، مثل مؤلفاته المتعددة عن الأديب البريطاني من اصل بولندي جوزيف كونراد، وعن الأدب الانكليزي المقارن والموسيقى الكلاسيكية الغربية. وكان وعيه الاجتماعي شديد الصلة بما رآه من امبريالية ثقافية في الغرب، ومن سوء فهم أميركي للقضية الفسلطينية. ومن الواضح أنّ كتابه عن المسألة الفلسطينية هو تمهيدي، ويقصِد من خلاله مخاطبة الجهل الأميركي المعادي للفلسطينيين. ولا يُعقل أن يكون هذا الكتاب المبسّط موجّهًا إلى القارئ العربي الذي تتوافر أمامه آلاف الكتب المفصّلة عن هذه القضية، ومنشورات لا تحصى عن مؤسسة الأبحاث الفلسطينية. لقد اشتغل إدوارد سعيد بالقضية الفلسطينية ولكن كأميركي، كما فعل زميله أستاذ الألسنية الجامعي نعوم تشومسكي من جامعة ماساتشوستس. وتشومسكي هو بين أبرز من كتب من الأميركيين عن القضية الفلسطينية وانتقد إسرائيل والولايات المتحدة.

فإلى أي حدّ يمكن اعتبار إدوارد سعيد مفكّرًا عربيًا؟ لقد أقيمت عدّة مناسبات لتأبينه وتكريمه في بيروت في 2003، في فترة ازدحمت العاصمة اللبنانية بالنشاط الثقافي، من معرِض الكتاب العربي ومعرِض الكتاب الفرنسي، إلى مِهرجان

(1) Philip Hitti, *A History of Lebanon*, New York, McMillan, 1954.

سينمائي ومنتدى للفكر العربي، حيث ألقى رؤساء دول وحكومات كلمات اشتركوا فيها مع آخرين، فهاجموا التخلّف وانتقدوا قلّة التنمية وغياب حقوق الانسان والديموقراطية في العالم العربي، إنّ إدوارد سعيد انتقد بشدّة الأنظمة الظلامية في العالم العربي وكان شديد اللهجة. إذ لم يعادل نقده لإسرائيل وممارساتها ضد الشعب الفلسطيني، إلا كتاباته عن الفساد العربي، واختفاء حقوق الانسان العربي، وفساد القيادة الفلسطينية وعلى رأسها ياسر عرفات.

إنّ احتفالية إدوارد سعيد في العالم العربي هي احتفالية قبلية لا علاقة لها بأفكاره، التي لها للمناسبة مكان هام في الوجدان الأميركي. يكفي أنّ المكتبات التجارية في الولايات المتحدة تهتمّ بعرض مؤلفاته للبيع باستمرار، فيما تحرص جامعات أميركية على تمويل ندوات بحثية يتكلّم أثناءها خبراء عن أعمال سعيد، وتصدر بين الفينة والأخرى دراسات عن سعيد بالانكليزية. إدوارد سعيد قد يرفع حاجبيه مستغربًا: لماذا يرتمي المثقفون العرب في أحضان الأنظمة، ولماذا لا يُحدثون خرقًا في جدار برلين العربي؟ ولماذا تسقط الدكتاتوريات في كل مكان إلا عند العرب؟ ولعلّ سؤال إدوارد سعيد الأهم عندما يشاهد قمع الكتّاب العرب في بلادهم: متى يستطيع المفكّر في العالم العربي مناقشة المقدّس؟

لو قُدّر لإدوارد سعيد أن يعيش، لكَتَبَ عدّة كتب أخرى، كما ذكر للمؤلف عام 2002، ضمن مشروعه الفكري والنظري لتفكيك ثقافة الغرب. فهو اجتهد في توظيف مشروعه النقدي، في تفكيك الفكر الغربي، ونقد الخطاب الناتج منه، وتوصّل إلى أنّ التفريق بين شرق وغرب هو في صميم ثقافة الامبريالية، وأنّ مفكّري الغرب قد اخترعوا «الآخر» الشرقي والعربي والمسلم تمييزًا للشخصية الغربية من الآخرين الذي يقعون بنظرهم في سلم حضارة أدنى. واعتبر مثقفو الغرب أنّهم هم أصحاب العقل والمنطق المتسلّح بالعلوم، وأنّ هذا الشرق الذي استعمروه «لاعقلاني» و«غير متحضر». في سياق مشروع إدوارد سعيد سلسلة كتب، وعشرات المقالات والدراسات التي جُمعت أثناء حياته أو بعد وفاته، ليعيد إحياء الدور الرسالي للمثقف، الذي تلاشى في الغرب بتأثيرات العولمة ونشوء شركات متعددة الجنسية. وقد اخذت دول الغرب الصناعي استدراج المثقفين والأكاديميين للافادة من خبراتهم وضمنًا التخلّي عن مبادئهم.

3. أدونيس

أدونيس الذي وُلد في سورية عام 1930، والذي عاش 30 عامًا في لبنان من 1956 إلى 1986، وجد بيروت المكان المناسب لشاعر طموح ليبدأ حياته: «**كان وصولي إلى بيروت يعني لي كأنني وصلتُ إلى نهاية الكون**».

حول دور المثقّف، يرى أدونيس أنّ المثقف العربي يقع في خانة المحترِف الذي يؤدي وظيفة، وليس المبدع الذي يغيّر المجتمع. «نحن نتحدّث هنا عن المجتمع العربي. وأظنّ أنّ المثقف العربي لم يكن له دور مباشر في تطوير بنية المجتمع المعاصر، أو في تاريخنا كلّه. وربما كان له دور تعليمي، أو دور العدوى. فهو نقل الأفكار عن الغرب ولكن من غير أن يكون له شأن في بناء المجتمع، وفي تغيير الرؤية المهيمنة عليه، أو التي تسود المجتمع وتسوسه. الفكر في المجتمع العربي كان دائمًا فكرًا وظيفيًا. لم يكن فكرًا يبحث أو يستزيد من المعرفة، ولم يُعترف قط بالمثقف العربي إلّا بوصفه موظفًا. لذلك كان الفكر العربي فكرًا وظيفيًا لا فكرًا يعتقد، بعمق، أنّ هناك حقيقة، والبحث من أجل الوصول إلى الحقيقة هو بحث مشترك بين جميع المفكرين. وأنّ الحقيقة ليست وراءنا بل موجودة أمامنا. عاش المثقف العربي في مجتمع يعتقد بإصرار أنّ الحقيقة موجودة وراءنا وما علينا، إلّا شرحها وتفسيرها، ثم الانصراف إلى التبشير بها. فإذا كان النظام (أو الزعيم) مثلاً قريبًا من رؤيتنا نمجّده. وإذا كان بعيدًا عنها فنهجوه. وتحوّلت ثقافتنا إلى ثقافة مدح وهجاء وتبشير وشرح لأشياءَ قائمة وراهنة وموجودة. لذلك أعتقد أنّ المثقف، بوصفه مثقفًا مستقلاً، لا دور له.

يصبح للمثقف دور، عندما يتمّ الاعتراف به عضوًا في البحث عن الحقيقة، وفي البحث عن المجهول، وفي دفع المجتمع إلى هذا التطلّع. وهنا أخالف جميع الذين يبحثون عن دور للمثقف العربي، إذ علينا أن نعمل أولاً للاعتراف به. يجب أن يكون للمثقف مكان ليكون له دور»[1].

إبّان حرب الجزائر ضدّ الاستعمار الفرنسي عام 1958، وقّع الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر نداءً دعا فيه شُبّان فرنسا إلى رفض خدمة العلم، ناعتًا

(1) صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص 123 ـ 124.

الرئيس شارل ديغول بأوصاف منها أنّه جلّاد. فاقترح وزير الداخلية على ديغول أن يعتقل سارتر، وردّ ديغول: وهل يُعتقل فولتير فرنسا؟ أمام المثقف واجب تغيير بنية السلطة في العالم العربي المعاصر، لأنّها طالما هي موجودة، فلا يمكن التمتّع بأي حريّة ولا إعمال للعقل، لأنّ هذين يحتاجان إلى وسَط، وهذا الوسط هو بنية السلطة التي إذا لم تتهيّأ، لا يمكننا إحداث نهضة. وتغيير بنية السلطة يعني سلطة واعية ومؤسسات تتيح للحرية والعقل أن يقوما بدوريهما.

بدا العالم متفائلاً بفرص لا حدّ لها في بيروت لجيله من المثقفين العرب: «عرفت بيروت شارعًا شارعًا، وخاصة من جهة البحر... كانت مدينة محايدة، لا تأخذ طرفًا في القضايا الكبرى للصراع بين التراث والحداثة، تاركة أطراف النقاش أن يقولوا ما عندهم. كان صعبًا أن تُدرك في تلك الأيام حدود لامبالاتها ومدى تسامحها العبقري... حداثة بيروت ربما كانت واجهة دكان جميلة ولكن لا شيء في الداخل»، يقول، لكنّها سمحت لرجال ونساء العرب باحتمالات الابداع، وأنّه كان محظوظًا أن يعيش فيها عندما أصبحت عاصمة الآداب وواحة التنوير العربي.

عاش أدونيس بيروت في ذروة عَقديها الثقافيين (1955 ـ 1975) في الفكر والأدب والإبداع، وساهم في حياتها الثقافية في الشعر والأدب والفكر، وأصبح أستاذًا للأدب العربي في الجامعة اللبنانية.

كان في رسالة لبنان التجارية تلبية لحاجة المحيط الاقليمي إلى مدينة حرّة ومتحرّرة، فظهرت بيروت الخمسينيّات والستينيّات وأوائل السبعينيّات. ووجد أدونيس في بيروت خليطًا مذهلاً من التناقضات: الثراء الفاحش والفقر المدقع جنبًا إلى جنب، التديّن إلى حدّ التعصّب بمواجهة الحداثة الأوروبية، الإخلاص إلى الماضي والتقاليد مع إصرار غريب على اقتناء البضائع المستوردة والأفكار الجاهزة والمواقف المرتجلة من أوروبا. كل هذا كان غذاءً لأدونيس، هو القادم من قرية ريفية ومن أقلية مذهبية، إلى مدينة لا تبالي بمذهبه وأصله وفصله ولم تسأله عن ذلك.

والاشارة الوحيدة إلى مذهب أدونيس كانت عام 1968 في محاضرة ألقاها في «الندوة اللبنانية» في بيروت، عندما قال: «جئتُ من بيت شيعيّ، وككل بيت شيعي

ورثنـا التراجيديا بانتظار خلاص سـيأتي يومًا ما». وقصد أدونيـس أن يقدّم بُعدًا فلسـفيًا لا ولاءً طائفيًا، لأنّ مَبادِئه وأفكاره كانت أكبر من ذلك، ولحظة الستينيّات لم تكن لحظة صعود الطائفية، بل كانت ذروة الثقافة العلمانية الحداثوية.

يقول أدونيس: «حتى لو نجحت السـلطات العربية القائمة في تأسـيس إنتاج اقتصادي وبنـاء مصانع، فهي فـي بنيتها الحالية غيـر قادرة علـى تخطّي مأزِق التخلّف، ويصبح أيّ إنجاز مادي متراكم، هو انجاز موقّت. لأنّ السلطة تعيق تطوّر الإنجاز إلى مسائل سامية، وتفسـده وتحوّله إلى منافع ورشاوى، هذا إذا لم تُبتلَ بالعنف والارهاب والحرب».

وعلى هذه الحال يصل أدونيس إلى استنتاج أنّ السبب في غياب أيِّ حضور خلّاق للعرب في العالم، على مسـتوى مؤسسـات وشعوب (باسـتثناء بعض الأفـراد اللامعين)، يعـود إلى فرضية أنّ العرب شـعب ينقـرض، كما انقرض السـومريون والفراعنة والإغريق: «الحضارات تنقرض والشعوب تنقرض ونحن في طور الانقراض.. وانقراضنا بالطبع ليس بشريًا، بل البشر باقون ويتكاثرون، بل هو انقراض قيَم وتطلعات ومفاهيم... وأنا أخشى أن يكون المجتمع العربي، وبشكل خاصّ في وجهه الديني، في عداد الأموات. وأخشى أن يكون التأثّر لم يصل إلينا بعد.. وأشـعر أنّ العقل العربي الإسلامي عقل شـبه متحجّر لا يتأثّر بشيء. إنّه عقل شبه ميّت».

عملاً بمبادئ عصر النهضـة التي أوكلت على المثقفين المسـلمين مَهمّة نقد النص الديني، بيّن أدونيس الصراع في تاريخ العرب والإسـلام بين أورثوذكسـية النص الدينـي وامتداداته الأدبية وحـركات الابداع التي بقيت علـى الهامش عبر القرون. وبذلك، تعمّق أدونيس في جذور تاريخ العرب، أثناء العصور الإسـلامية وما قبلها. وتابع أعمال الفلاسـفة والشـعراء والفقهاء، أولئك الذيـن أيّدوا النظام السياسي في زمنهم، في عصور الجاهلية والأموية والعباسية والفاطمية وصولاً إلى العثمانية، وأولئك الذين «شاغبوا» وعارضوا النظام الحاكم وانتقدوا النص الديني، وقاموا بحركات عصيان وأعمال عنف لم تخرق جدار الأورثوذكسية إلا نادرًا. ولا يخفي أدونيس في **الثابت والمتحوّل** إلى أي فريق ينتمي، طبعًا كان مع المنشـقين

والعاصين والمنتقدين. ولم يكن بإمكان أدونيس أن يكون مبدعًا، سـوى أن يكون مع العصـاة والمعارضين للسـلطة، أيّ سـلطة وفي كل زمان ومـكان، من صدر الإسلام في الجزيرة العربية في القرن السابع إلى اليوم.

كان أدونيس نجمًا ساطعًا في سـماء لبنان ودنيا العرب بشعره وفكره وإبداعه. صحيح أنّه اهتم بالصوفية الإسـلامية غارفًا من مَعين القرآن والمصادر الإسلامية، ولكنّه اهتم كثيرًا بالرمزية وبالفكر المسـيحي، وكان لبنان البلد المثالي لهذا النوع من الاهتمامات المشـتركة. فدرس في جامعة القديس يوسـف (اليسوعية)، ومنها حصل على منحة للدراسـة في جامعة السـوربون في باريس، ليتعمّـق في تلذّذه بالأدب الفرنسي. فكانت نشـأته الأكاديمية مزيجًا من الصوفية الإسلامية والرمزية المسيحية والشاعرية الفرنسية.

ولم يتخـذ أدونيس موقفًا ضدّ فرنسـا والغرب وخاصة في الشـؤون الفكرية والثقافية، ولكنّه أخذ مواقفَ سياسـية مبدئية حول القضية الفلسـطينية ومناهضة الاسـتعمار الغربي، دون أن يخفف من إعجابه بالثقافة والحضارة في أوروبا. ولم يتوقّف أدونيس كثيرًا أمام دعاء القومية السورية والقومية العربية من ناحية، وذهب أبعد من الديانات والطوائف من ناحية أخرى، باحثًا نقديًا في جذور التراث العربي وخاصة الشعر الذي سبق الإسـلام ليجد جذرًا انسانيًا مشـتركًا. ورفض أن يكون العِرق والعنصر والدم أسسًا للعروبة والإسـلام أو للهُوية، وهو الذي يعرف معنى الأقليات وحاجة الديموقراطية للابتعاد عن عرق أو دين مهيمن.

طغيان واستبداد الفضائيات

لا يتسـع المكان هنا لإيفاء كارثة الفضائيات العربيـة أهميتها وخطورتها في مستقبل المجتمعات أو في تهديم هذه المجتمعات. إذ حتى قبل عصر الفضائيات كان الإعلام المرئي قد اختصر سائر أنواع الثقافة، من سينما ومسرح وتمثيل وأدب وشـعر ومطبخ ورقص ورسـم ونحت، الخ. وتراجعت القراءة ووسائل التواصل الثقافي من نوادٍ ثقافية ودور سـينما ومسـرح ومكتبات وصِحافة ورقيّة وأمسيّات شـعر، الخ. ولذلك، يكفي أن نذكـر هنا أنّ الكمَّ الكاسـح الـذي لا يقاوم من

الفضائيات اليوم زائد ظاهرة السوشال ميديا والإنترنت، هي الدليل الوافي على المدى الذي بلغته ظاهرة غسل الأدمغة والسيطرة على العقول في العالم وتحديدًا في المِنطَقة العربية.

مع كتابة هذه السطور فاق عدد المحطات الفضائية الناطقة بالعربية الألف والثلاثمائة. وقد يظن المرء أنّ في هذا خيرًا، وحسنةَ انتشار للغة الضاد. ولكن ما يستحق المشاهدة من هذه الفضائيات لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، وفقط 19 محطة تبثّ برمجة ذات مضمون ثقافي. إذ إنّ غالبية الفضائيات الناطقة بالعربية لا تُشاهد، ومعظم أصحابها مرتبط بالمال والسلطة، أو تبثّها الحكومات العربية مباشرة، أو الحكومات غير العربية التي تسعى للنفوذ في العالم العربي. ومجمل برمجتها يحرّض على التقاتل والكراهية، ويروّج للرجعة الدينية ويضخّ المسلسلات التافهة ومئات ساعات المباريات الرياضية والفن الهابط والفيديو كليب. والنصف الثاني من برمجتها قمع وهيمنة ومعاداة للديموقراطية والفكر المدني وتبجيل بسلطات الاستبداد وأصحاب الجلالة والفخامة الأبدية.

لقد كتب فيسلوف الحداثة الألماني يورغن هبرماس مرارًا أنّ تقدّم الأمم له علاقة بمَن يسيطر على الفضاء العام puplic sphere من سياسات وإعلام وتربية وثقافة. وأنّه كلّما ارتفع دور المواطن في مخاطبة الفضاء العام، تكون الدولة ديموقراطية ومتطورة. ولكن في حال اللبنانيين والعرب، دور المواطن في الفضاء العام يناهز الصفر، حيث يسيطر على وسائل الإعلام والثقافة والسياسة العامة طبقة مرتهنة للخارج يخدمها جيش من المتعلمين والمدرّبين باعوا أنفسهم من أجل المال والشهرة (ويشذّ عن هذه القاعدة عدد صغير من المطبوعات والمحطات وعدد من المثقفين).

في الفضاء اللبناني، يدرك القارئ الفطين وخاصة في لبنان ماهية المحطات التليفزيونية الفضائية وتوجّهاتها الرجعية (عدم الانتماء إلى الحداثة، التبجيل لأصحاب الفخامة والجلالة العرب، التحريض الطائفي السافر لخلق شرخ عميق بين اللبنانيين، معارضة العلمنة وحرية المرأة، تغليب برامج التسلية والطبخ والرياضة والمسلسلات والترفيه والنكات، استضافة اسماء بعينها مرتهنة تروّج لجهة

سياسية بعينها، الخ.). وهذه المحطات التي تمارس هذه الأعمال الشنيعة هي: المرّ تي في MTV وأل بي سي LBC والمستقبل وأن بي أن NBN والمنار، وتستثنى منها الجديد. ومن المؤسف أنّه لا توجد محطة لبنانية واحدة تقدّم برنامجًا ثقافيًا، فدَعنا إذن من مشقّة البحث عن محطة لبنانية وعربية تشبه محطة arte الألمانية الفرنسية، لأنّه لا يوجد. وصحيح أنّ هذه المحطات تستضيف كتّابًا وشعراء وأدباء، ولكنّهم يتحدثون باستمرار من ضمن البيكار المحدد inside the box ولا ينتقدون السلوك الهمجي السائد في التعاطي مع مصائر الشعوب ولا يعارضون أو يقفون ضد الأنظمة العربية الفاسدة والحاكمة بأكملها، سواء بلبنان أو خارجه. لا بل أنّ الأنظمة العربية التي تؤيّد الحروب اليوم هي التي تموّل هذه الفضائيات وتلك الصحف، التي يعمل بها أدعياء الثقافة. هذا المثقف الذي انتقد «نظام صدّام حسين» و«نظام بشار الأسد» ونظام «معمّر القذافي»، لم تستحق منه الأنظمة الأخرى الانتقاد نفسه في مقالة أو أكثر. حتى لا توجد كلمة عن دور حكومات فرنسا والولايات المتحدة في القتل وزوال مسيحيي المشرق ونهاية العلمنة والحداثة اللبنانية والعربية. وليس من الجائز للمثقّف اللبناني أن يكتفي هكذا ببساطة بتقديم الدعم الأعمى لسلوك الطبقة الفاسدة اللبنانية ومَنْ وراءَها في الدول العربية، والتغاضي عن الجرائم ضدّ الشعب اللبناني والشعوب العربية لأنّه «أكل عيش».

لقد استعمل لبنان والعرب تطوّر تكنولوجيا البثّ الفضائي ليس لتقدّم مجتمعاتهم بل لتخريبها، كمَن استعمل اكتشاف مستحضرات التخدير ليس لخدمة الطب بل لتجارة المخدّرات والإدمان. فالعدد الهائل للمحطات الناطقة بالعربية (1321 محطة عام 2014)، ثمّة 131 محطة رياضية و210 محطات دعائية تروّج لبضائع وخدمات، و120 محطة دينية و66 محطة إخبارية غير موضوعية وتمارس التحريض، وعشرات المحطات الإباحية التي تبثّ أفلام بورنو مدبلجة إلى العربية، وعشرات محطات المنوّعات التي يملِكها أصحاب أعمال تبثّ برامج توك شو وتسلية وأغانٍ وألعاب حظ وسهرات ومواعظ دينية وساعات لا تنتهي من المباريات الرياضية ومراسم إسلامية وطقوس مسيحية. حتى أصبح للمشاهد في لبنان والمنطقة جدول مشاهدة أسبوعي وبرامج بعينها، ينتظرونها بلهفة من مسلسلات ومقابلات الثرثرة.

إنّه لأمر مذهل فعلاً أن يقفز عدد الفضائيات الناطقة بالعربية من 30 محطة عشية حرب الكويت عام 1990، إلى 730 محطـة عام 2010، ثم وخلال عام واحد مع بَدء «الربيع العربي»، افتتحـت 500 محطة جديدة ليصل عددهـا 1200 محطة (2011). وكأنّ كل هذه الفضائيات اللبنانية والعربية كانت على موعد مع اسـتحقاق مطلوب منها، إذ ما أن بدأ ما يسمى «الربيع العربي» حتى انقلب معظمها إلى جندي إعلامي في حملات الكذب والبروباغندا يصوّر ما يحدث بأنّه «بداية عصر جديد»، فيما هو كان رجعة إلى عصـر الجليد وتبعية اسـتعمارية جديدة ونسـيان للقضايا المصيرية كقضايا الفقر والتخلّف والحرمان عند العرب والنهـب الامبريالي لثروات بلادهم، وقتل للأقليات المسيحية وتهديد كيان لبنان الهشّ وإهمال قضية فلسطين.

المثقف اللبناني عبدًا للمال

استشـرف خليل حاوي باكرًا خيانة المثقف اللبنانية عندما كتب عام 1980 أنّ «يقَظة العرب الثقافيـة طَوالَ الفترة الممتدة من 1890 وحتى 1967 لم تكن سـوى كذبة غطّت التخلّف الكامل للمجتمع العربي. وأنّه حتى أدعياء الحداثة العرب لم يفهموا الفكـر الغربي بصورة كافية لكـي يصنعوا نهضة عربيـة تحمل امكانيات الاستمرار. حتى أنّ كثيرين منهم أصبحوا في خدمة الاقطاع القديم والطبقة الفاسدة واضطُروا إلى قمـع أفكارهم التنويريـة وعلمانيتهم وإيمانهـم بالديموقراطية في عقلهم الباطن، من أجل الوصول إلى المنصب والوظيفة والراتب، ومن أجل لقب «رئيس التحرير» أو «أستاذ جامعة» أو «مستشار» أو «مسؤول الصفحة الثقافية».

حتى صحّـت فيهم عيوب المثقف التـي ذكرها إدوارد سـعيد، وخانوا قضية المثقف وأضاعوا فرصة ممارسـة دورهم النقدي لمجتمعاتهم البالية، يؤيدون هذا ضد ذاك في لبنان، دون أن يتوقفـوا لحظة ليعلنوا أنّ طرفي النـزاع في لبنان هما أسـوأ من بعضهما البعض. ورأى حاوي كيف تحول أصحاب الحركات السياسية المعاصرة إلى الولاءات القبلية والطائفية والعائلية. فكان أسـوأ ما ارتكبه المثقف اللبناني منذ التسـعينيّات هو انضِواؤه في لواء السـلطة والمال، فتخلّى عن واجبه الاخلاقي وأصبـح أداة في ترويض الناس وقتل الحداثة. وهـذا انطبق على معظم

مثقفي ومثقفات لبنان حيث شـارك بعضهم وبعضهن، وبتحيّـز فاضح، في إذكاء الروح الطائفية والانقسـام وإطلاق العنان الغوغاء الجماهير والتعصّب الشـوفيني وأحيانًا العنصري، وتبرير مصالح السياسـيين الفاسـدين. ذلك أنّ الطبقة الحاكمة اللبنانيـة إنّما تريد أن يتحـوّل كل المثقفين إلى خدّام لها يحوّلـون الأنظار عنها، فوجدت تربة خصبة عندما استجاب عشرات المثقفين لإغراء المال. وفي السنوات الأخيرة، انقسـم «المثقفون» في بيروت بين المعسـكرين وباتوا يجترّون كتابات، تمدح الطرف السياسي الذي يعتاشون منه وتنتقد وتهاجم الطرف الآخر.

في أواسط التسـعينيّات كثر التبجّح لدى أصحاب السـلطة والمال أنّ ثمّة 150 كاتبًا وإعلاميًّا ومثقفًا وشـاعرًا باتـوا في خدمة الرجعية، يوظّفـون مواهبهم بالضبط لضـرب القيم والمفاهيم التـي عملوا لعقود علـى انتصارها. وجرت في السـنوات الأخيرة محاولات لِتَقويمِ انكفاء المثقف اللبناني وانضمامه إلى بَلاط السلطة والمال، ومنها مقابلات مع حـازم صاغية وروجيه عسّـاف وفواز طرابلسـي ودلال البزري وعباس بيضون والفضل شـلق وهاني فحص. وجمع بين معظم هؤلاء عضويتهم أو انتماؤهم السابق إلى منظمة العمل الشيوعي التي أسـهمت أكثر من غيرها في إنتاج حالات تقلّب المثقّفين والكتّاب في لبنان. وثمّة رابط بين أحداث المنطقة العربية في النصف الأخير من القرن الماضي، وانكفاء شريحة المثقفين التي خرج معظمها من:



«الحركات القوميـة العربية والناصرية ـ والبعثية واليسـارية بعد فترة خصبة صاغوا أفكارهم من منطلقات أممية وقومية وماركسية وناضلوا من أجل قضايا مثّلت قاسـمًا مشـتركًا: العدالـة الاجتماعية، الوحدة العربية وتحرير فلسـطين، مناهضة الامبرياليـة والصهيونية والرجعية العربية. ولكنّهم اختبروا زمن الناصرية وانهزامها والقومية وتراجعها، وذلك بعد فشـل تجربتين عربيتين للوحدة. كما عاشوا مرحلة ازدهار اليسار، وانتصروا للقضية الفلسطينية، واصطفُّوا إلى جانب الفدائيين، وتبنَّوا الثورة الإسـلامية الايرانية، وبحثوا عـن خلاصهم في الحرب الأهلية، ثم انقلبوا إلى التمذهب والجهاد ومال النفط. وكان ضروريًّا

> مراجعة صورة المثقف بعد تبدل الخطاب ومصادرة الحاكم أو الزعيم لدور المثقف وأفكاره، إمّا استغلالاً أو استلحاقًا أو تهميشًا أو قمعًا... من الشيوعية إلى الليبرالية ومن الأحزاب اليسارية إلى الأحزاب المذهبية... في بلد مثل لبنان شبّ مثقفوه على ثقافة الستينيّات لتُدمّر في النهاية كلّ تلك القيم التي كان يتغنّى بها المثقف اللبناني... غادر الكثير من المثقفين مواقفهم المُعارضة إلى ملاعب السلطة. انزلقوا إلى تموضعات وإلى عُصب وجماعات. استدرجتهم فعالية الانتماء إلى النظام الطائفي والكيانية اللبنانية وقضايا إقليمية عدّة، وقدّم بعضهم المسألة الطائفية على قضايا الوطن»[1].

المثقفون الذين نقلوا البندقية من كتف إلى كتف، لفظوا فعل الندامة أو اعترفوا بالخطأ عن ماضٍ يساري أو شيوعي. فيعلن حازم صاغية: «لست فخورًا بماضيّ السياسي»، ويعترف فواز طرابلسي: «ارتكبت أخطاء نعم ولست نادمًا، واليسار خسر المعركة الثقافية لمصلحة النفط الذي يشتري الافكار وليس قوة العمل». وعباس بيضون يقول عن مسيره اليساري: «تآمرنا على البلد والدولة وتورطنا وقبلنا بسلاح أسّس للحرب الاهلية... ومثقفو منظمة العمل الشيوعي شكلوا العنصر الأساس في التحوّل الثقافي». أما الفضل شلق فقد انتقل من الماركسيّة الثوريّة إلى المشروع الحريري في لبنان، فأخلص له إلى أن اغتيل رفيق الحريري، ليصرّح: «لم يعد لي مكان مع الرئيس الحريري...». وهاني فحص يشير إلى أن «كل المثقفين المتعصبين للشيعة اليوم كانوا شيوعيين»، وأنّه تدرّب على السلاح ودرّب غيره على السلاح لكنه يقول «لم أكن عنفيًا»[2].

وتوفيق هندي كان صاحب تجربة عميقة مع اليسار اللبناني والفلسطيني قبل أن ينضوي في اليمين المسيحي ويكتشف ان «الأممية والقومية كانتا وهمًا

(1) ثناء عطوي، **حوارات في المسيرات المتعاكسة: تحولات المثقف اللبناني منذ ستينيات القرن العشرين**، مكتبة بيسان، بيروت، 2013.

(2) نفس المصدر، ص 172.

مستحيلاً وحلمًا... وأنا لم أذهب إلى تموضع ميلشيوي طائفي، بل إلى الكيانية اللبنانية». وعبّاس بيضون انضمّ إلى منظمّة العمل الشيوعي لأنه كان «ليبراليًا وديموقراطيًا»[1] ثم انتقل من الشيوعية إلى كتابة مرثيّة عن بشير الجميّل. أما دلال بزري فتقدّم حالة تحوّل ذريع من أقصى اليسار إلى اليمين وهي أيضًا من خلفيّة منظمة العمل الشيوعي، وانتقالها من دعوة حمل السلاح للدفاع عن الثورة الفلسطينيّة إلى «رفض الحرب مع إسرائيل» وعملها في صحيفتي **المستقبل والحياة** إذ تعترف أنها فرضت عليها محظورات[2].

قد يُعذر المثقّف والكاتب والإعلامي اللبناني والعربي في تحوّله عن مبادئه، لأنّه لا يوجد في الجامعات ومؤسسات الإعلام والمناصب الثقافية نظام تثبيت، يُعطي الأكاديمي مصدر مال دائم غير خاضع لتدخّل الحكومة، مهما صدر عن المثقف من آراء. وقد يُعذر أيضًا أنّه في بيئة لا يُسمح فيها بقيام إعلام حرّ يدعمه القرّاء أو المشاهدون فقط، وسط هيمنة إعلام الطبقة الحاكمة وأصحاب المليارات المرتبطين بها، وانحصار التنوّع الاعلامي وفق تمويل أنظمة النفط. حتى أنّه لم يعد يوجد اليوم إعلام غير نفطي في العالم العربي. وإمكان العمل الصّحافي خارج السيطرة النفطية بات صعبًا للغاية. لكن هذه الأعذار لا تبرّر للمثقف ان يدّعي أنّه مغلوب على أمره وأنّه لم يكن أمامه سوى الالتحاق بأجهزة دعاية سلالات النفط، بل الحقيقة المؤلمة أنّه فضّل المرتّب الضخم ودفع لقاء المرتّب راضيًا ولاءً وطاعة، على العمل بضمير حرّ ودخل متواضع. فهناك مَن انتقل من ضفّة إلى ضفّة معاكسة بسبب قدرة المال الحريري والسعودي أو الإيراني على الجذب، فيتغيّر موقف الكاتب جذريًا. وهناك أيضًا مَن يسعى لعرض خدماته على أقرب أمير[3].



يقول حازم صاغية في شرحه تجربته: «نشأتُ في بيت من الطبقة الوسطى من عائلة أورثوذكسية وفي مُناخ يتّصف بالعروبة الثقافية. وكان لاشتغال خالي وهو محامٍ، في السياسة ومتأثّر بأفكار البعث بعد دراسته في دمشق، أن جعل البيت

(1) نفس المصدر، ص 112.

(2) نفس المصدر، ص 93 و95.

(3) أسعد أبو خليل، «تقلّبات المثقّفين في لبنان والعالم العربي»، **الأخبار**، 24 كانون الثاني 2015.

على العموم ذا هوى عروبي ناصري وبعثي. وكان أيضًا حبّ جدتي للشعر العربي رافدًا لهذا الاتجاه». فبدأ صاغية مع حزب البعث، ثم مع تنظيم الطليعة الناصري، ثم مع الحزب السوري القومي الاجتماعي، ثم مع منظمة العمل الشيوعي، ثم مع الثورة الإيرانية. ويقول: «في الحرب اللبنانية كنت مع اليسار اللبناني ومع النضال الفلسطيني. ومع إسقاط النظام اللبناني إذا أمكن وتغيير الأوضاع، وتحويل البلد إلى قاعدة للثورة الفلسطينية من أجل تحرير فلسطين... كنا خارجين من هزيمة 67 عربيًا، ومن حرب السنتين على المستوى الداخلي، وبعدها ذهب الرئيس أنور السادات إلى القدس... وشعرنا أننا مهزومون على مختلف الصُعُد. بعدها شعرنا أننا ارتكبنا خطأ كبيرًا، في التفكير الراديكالي والرؤيوي والثوري، وانتبهنا أكثر إلى أننا نعيش في مجتمع، إذا كنا لا نستطيع أن نوحّد فيه المسلم مع المسلم والسني مع الشيعي، وإذا كنّا غير قادرين على خلق إجماعات، فلن نستطيع أن نحقّق لا وحدة عربية ولا وحدة إسلامية. أي أننّا إذا ما حررنا فلسطين ودخلنا في حرب أهلية دمّرت البلد، فهذا ليس مكسبًا».

وحول نظرته إلى المثقف بعد «الربيع العربي»، يقول: «الثورات العربيّة وضعت المثقّف أمام أسئلة ومسائل جديدة ومباشرة. لم يعد الكلام السابق في «الأصالة والحداثة» و«محاربة الإمبرياليّة والصهيونيّة» يُجدي نفعًا. اليوم بتنا في مواجهة التعامل مع مشكلات محسوسة في مجتمعات بعينها. أمّا أن تفرز الثورات نُخبًا جديدة، فهذا ما أتمنّاه من دون أن أعرف إن كان ذلك سيحصُل، أم سيحلّ هرب جديد من المسائل الملحّة إلى القضايا الكبرى المتوهّمة والمصطنعة. التحوّلات تتناوَل مثقفين لبنانيين وغير لبنانيين».

نجد أنّ كلّ هذه التصحريحات والمواقف تبريرات غير مقنعة. والحقيقة أنّ المثقفين في بيروت انقسموا بين معسكرين، وباتوا يجترّون كتابات تمدح الطرف السياسي الذي يعتاشون منه، وتنتقد وتهاجم الطرف الآخر، فتفتح صحيفة وتقرأ مقالاً لكاتب بعينه، فإذا مضمونه وتوجّهه المحدّد هو نفسه الذي قرأته له كل يوم تقريبًا، وتكاد تتخيّل خيوط عنكبوت محيطة به، لقدمه. إذ على المثقّف اللبناني أن يحافظ على الحدّ الأدنى من واجبه الأساس في مخاطبة القوى الرجعية الفاسدة في

لبنان (أكانت في 8 أو 14 بلغة السياسة). وهي قوى من حق المثقف محاسبتها لأنّها تنهب البلد وتهدر المال العام وتقطع الماء والكهرَباء وتمنع زيادة الأجور، وتتعامل بتبعية ذيلية لدول هي بالتالي عميلة وذيلية لدول أكبر، أو صاحبة مشروع هيمنة إقليمية. وعلى المثقّف اللبناني أن يعترف أنّ ثمّة مظالم كثيرة تقع داخل بلده، وأنّ ثمّة تدخّلات من الخارج لا يمكن إغفالها، سواء من العرب أو من إيران أو من إسرائيل والغرب. حتى بتنا قلّما نقرأ مقالاً في صحيفة لبنانية، ينتقد فيها المثقف الزعماء الطائفيين وأتباعهم، نقدًا علميًا هادفًا بغية تحسين المجتمع. وما زلنا ننتظر هذا المقال الحاد والقاسي والصادق الذي يعني بنظر جان بول سارتر، استعداد صاحبه الانتحار، أو على الأقل خَسارة المصدر المادي الذي يحقق له حياة مرفّهة. وربما لهذا السبب، لغياب المثقف عن دوره، انحدر اللبناني والعربي إلى التعصّب والتناحر والتقاتل في فلسطين ولبنان والعراق وليبيا وسورية واليمن، تحت شعار «ربيع عربي» يريد تفكيك الدول العربية الواحدة بعد الأخرى إلى طوائف وقبائل.



انهزام فكرة العروبة

قتلوا روح بيروت وأصبحت في ليل أسود لا نور فيه، بدءًا من هزيمة 1967 مرورًا بسلسلة الاجتياحات والاعتداءات الإسرائيلية منذ 1968، ودخول سورية بجيشها في مطلع 1976 مفوّضة من النظام العربي المحافظ، وبعدما توصّل هنري كيسنجر، وزير الخارجية الأميركية آنذاك، إلى اتفاق مع إسرائيل لمباركة دخول سورية مقابل خطوط حمر.

كان من الأهداف ضرب لبنان الثقافة والحرية والعلمانية الديموقراطية، وهو ما أسعد كثيرًا الرجعية العربية. فاغتالت سورية أو هدّدت كتّابًا وشعراء وصِحافيين في بيروت، وقصفت مجلة **الحوادث** وصحيفتي **بيروت** و**المحرّر** واحتلّت مبنى جريدة **النهار**، الخ. وإذ نجحت في قمع مُناخ بيروت خلال 90 يومًا من دخولها عام 1976، كوفئت على نجاحها في قمّة الرياض في تشرين الثاني من العام نفسه (قمّة مصالحة حافظ الأسد وأنور السادات)، لتحصُل على تفويض عربي واسع للهيمنة على لبنان بضرب مناخ الحرية في بيروت، وبتواطؤ من إدارة رئيس الجمهورية

إلياس سركيس والأمن العام اللبناني، تحت حجّة أنّ «بيروت زادتها» وأنّ مثقفيها أزعجوا طويلاً واساءوا إلى علاقات لبنان العربية. فكانت مرحلة طويلة دامسة من مراقبة الصحف وضربها وقمع المثقفين والشعراء.

وخلال سنوات فرغت بيروت من مؤسسات ثقافية هامة، وهاجرت الصحف إلى أوروبا، وترك المدينة الشعراء والكتّاب، ودعمت سورية ميليشيات طائفية مسيحية ومسلمة أشاعت الرعب والقتل في لبنان. ثم إنّ قتلَ بيروت تواصل، أكان عبر شراء أقلام المثقفين أم باغتيالهم أم بالحرب التي استمرّت 15 سنة. وجدّدت سورية وصايتها على بيروت في اتفاق الطائف عام 1989، ودعمت هذا التجديد بدخولها في التحالف الأميركي عام 1990 ضد العراق، بمباركة فرنسية فاتيكانية سعودية. ولمدّة 15 سنة بعد ذلك حافظت سورية على روابطها بالنظام العربي التقليدي، الذي اشترى الصحف وأسّس صحفًا جديدة وفضائيات لا صلة لها بالماضي القريب الثقافي المشرق. وأصبحت سورية امتدادًا للثقافة الإسلامية التقليدية في عدّة نواحٍ، وهذا كان حال سائر البلدان العربية عند مقلب القرن الحادي والعشرين.

لماذا؟ «لأنّ حزيران المصنوع ليكون نهاية «الفكرة العربية»، لا تُحيله الأنظمة، المشاركِة في صناعته، إلى انتقام الشارع ليكون بداية البديل، بل لامتصاص ما ينبغي امتصاصه من غضب لا يردّ، تُجري اثناءه الأنظمة عمليّة تثبيت انعطافها نحو سيادة الفكرة الإقليمية، والفكرة الطائفية»[1].

هكذا وصف درويش نقطة التحوّل في مصير الثقافة العربية بعد هزيمتي حَزيران 1967 وحَزيران 1982.

في العام 1997، كتب أدونيس قصيدة عن بركة ماء هي المستقبل تبخّرت أمام ناظريه، وشعب مسحور بتاريخ كُتِب بطبشور الوهم. وناجى وطنه في القصيدة أن يفهم أنّه لا يقدر أن يساعده إلا بأجنحة تطير، أي بالحرية في المنفى الباريسي. وانتقد «أدب السلطة» في مجموعة شعرية باسم **زمن الشعر**، أولئك الكتّاب الذي يخدمون النظام السياسي. وذهب أبعد من ذلك في عمل شعري ضخم بعنوان

(1) محمود درويش، **ذاكرة للنسيان** (1982)، في **الأعمال النثرية**، بيروت، دار العودة، 2009، ص 261.

الكتاب: الأمس المكان الآن[1]، الذي صدر في ثلاثة أجزاء. فصنّف أدونيس طبقة الكتّاب بين الذين يخدمون السلطان والذين اختاروا العزلة والوحشة في أوطانهم، وفئة ثالثة اختارت المنفى ليكون فضاءها الأرحب لممارسة الكتابة. «قل لي أيها النظام ما هي سياستك وأنا سأقول لك ما هي ثقافتك وما هو أدبك».

الانهيار الثقافي

للانهيار الثقافي في لبنان والعالم العربي عدّة عناوين هذه أبرزها:

- هزيمة مِصر وسورية في حرب 1967 أمام إسرائيل
- وفاة جمال عبد الناصر في 28 أيلول 1970.
- انحدار الفكر الوطني اللبناني («الفكرة اللبنانية») والفكر القومي العلماني في لبنان والمِنطقة العربية (1975 ـ 1982).
- هجمات التيارات الإسلامية الإخوانية والسَّلفية (1970 ـ 1990).
- الحرب الأهلية في الأردنّ وضرب المقاومة الفلسطينية (1969 ـ 1971).
- الحرب اللبنانية (1975 ـ 1990).
- الحرب الأهلية في السودان وتقسيم السودان إلى دولتين (1960 ـ 2011).
- الحرب الأهلية في اليمن وحرب اليمن (1962 ـ 2016).
- إنفجار مِصر (منذ 2011).
- تراجع القضية الفلسطينية بشكل ملحوظ وكبير (منذ 1990).
- الحرب العراقية الإيرانية (1980 ـ 1988).
- حرب الكويت (1991).
- الحرب على العراق (1991 ـ 2016).
- تراجع الفنون والثقافة العربية (منذ 1990).
- الحرب على الجماعات السَّلَفية في الجزائر (التسعينيّات).
- الهجوم الإسلامي على الدول العربية ذات النظام الجمهوري (منذ 2011).

(1) عن دار الساقي، 2002.

- حرب ليبيا (منذ 2011).
- الحرب السورية (منذ 2011).

الدول التي تأثّـرت بالأحداث منذ اندلاع ما يسـمى «الربيـع العربي» العام 2011، خسـرت 1000 مليار دولار من ناتجها القومي. وهي مصر وتونس وسورية واليمن والعراق. كما انخفض الانتاج الاقتصادي بأكثر من الثلث وسـقط أكثر من 350 ألف قتيل في أحـداث «الربيع العربي» منذ 2011 حتـى اليوم ومَليون جريح و 20 مليون نازح أو مهجّر، وضعفت المؤسسات العامة والجيوش الرسمية ولحق الدمار البنية التحتية وضعف الكيان السياسي للدولة.

على الصعيد الثقافـي، بات مئات المثقفيـن الحداثويين فـي خدمة الأنظمة المحافظة لقاء المال والمنصب، وانتشرت الثقافة الشعبية السطحية

مع أكثر من 600 محطة فضائية عربية معظمها «تراثي» بتوجه إسلامي أو مسيحي ومذهبي، وقليل منها بتوجه قومي علماني وحداثوي.

ورغم كثرة الروايات وكتب الشعر إلا أنّ «الأدب الملتزم» قضايا الشعب والتحرر تراجع ـ مع كميات هائلة من الكتب الدينيـة وكتب الأبراج والطبخ وتراجع كبير في نسبة العرب الذين يقرأون الكتب فعلاً.

نجوم الفن في العالم العربي احتكرتهم شـركات تعود للفكر الرَّجعي ـ وعلى سـبيل المثال شـركة روتانا تعاقدت مع أكثر من 300 فنان عربي، وقامت شركات سعودية وخليجية باحتكار التوزيع والحقوق لآلاف الأفلام العربية، وفرض الرَّقابة الصارمة على الأفلام وحتى الكلاسـيكية منها، وحذف القبل والمشـاهد العاطفية (حذف 32 مشـهدًا من فيلم **أبي فوق الشجرة** الرائع لاحتوائها قُبَلاً بين عبد الحليم حافظ ونادية لطفي).

من فورة الثقافة في الخمسينيّات والستينيّات والحضور الأدبي والفكري الفذّ في بيروت، إلى مِهرجانات بعلبك والثورة الرحبانيـة في الهويّة اللبنانية، تكاثرت التداعيات وتلبّدَت السماء بالغيوم الداكنة وحان وقت الاستحقاقات والفواتير.

لقد كانت بيروت عاصمـة ومركزًا حضاريًـا وثقافيًا مهمًا لبلـد صغير، امتدَّ نفوذها الثقافي عبر الحدود وغطّى المِنطقـة العربية، ووصل إلى أوروبا. وكل يوم

كانت أكشاك الباعة في الشـوارع تزدحم بالصحف والمجلات الصادرة في بيروت بالعربية والفرنسية والانكليزية والأرمنية، والقادمة من زوايا الأرض الأربع. كانت صحف بيروت مقروءَة فعلاً مقارنـة بالصحف الحكومية الجافة في الدول العربية. وكان جمال عبد الناصر يعشـق الصحف اللبنانية وينتظرها بفـارغ الصبر كلَّ يوم، رغم أنّه كان قـادرًا على اطلاق حريّـة الصحافة في مصر. وعندما سـمح الرئيس السـوري الراحل حافظ الأسـد بدخول بضع صحف لبنانية إلى سورية في أوائل السـبعينيّات، احتفل الشـعب السـوري ومثقفوه وكأنّ نسـيم حرية قد انتشر في بلادهم. كانت بيـروت مركزًا لأكثر من 500 دار نشـر، ومصـدرًا لأكثر من 150 مطبوعة أسبوعية وشهرية وفصلية بالعربية والفرنسية والانكليزية.



غلبت اللغة العربية على معظم النتاج الثقافي في بيـروت، ولكنّها كانت لغة عربية حديثة فصيحة وخاصـة بلبنان: عصريّة، سلسـة، تحاكـي الذهنية الحديثة وتسـتعير مفردات معرّبة من الآداب والفلسـفات الأوروبية، وتحافظ على قواعد اللغة العربية وتحترم التراث الديني والأدبي العربي. تشـهد هذه اللغة في صحف بيروت البالغة الجديّـة باحترام قواعد اللغـة العربية، وفي نشـرات الأخبار على الراديو والتليفزيون وفي خطابات السياسـيين من على المنابر، ومن مسلسـلات لبنانية كلّها تقريبًا باللغة الفصحى بهدف التسـويق. ولغة لبنان العربية سـادت في سائر دول العالم العربي، فباتت مؤلفات اللبنانيين منذ أواسط القرن العشرين تحتلّ مكانًا بارزًا في مكتبات المنازل في المغرب كما في السودان وليبيا واليمن.

وكم من ملايين العرب قرأوا كتبًا لبنانية في منازلهم، في طنجة أو أم درمان أو عدن أو المنامة: كتبًا لجبران خليل جِبران وكتبًـا لميخائيل نعيمة وأمين الريحاني وجرجي زيدان ومارون عبّود وإملي نصرالله وتوفيق يوسـف عوّاد وسهيل إدريس وإلياس خوري وليلى بعلبكي، الخ.. وكيف أنّ الشعر اللبناني أو ذلك الصادر في بيروت جاء في المقام الأول في قراءات هؤلاء العرب، لسـعيد عقل وأنسي الحاج وشوقي أبو شـقرا وطلال حيدر ونادية تويني وفؤاد رفقة وخليل حاوي، ولشعراء غير لبنانييـن اتخذوا بيروت مقـرًا لهم للتمتّـع بالحرية، كأدونيـس ونزار قباني ومحمود درويش وبدر شاكر السيَّاب. لقد حقّقت بيروت إنجازات هامة جدًّا على

صعيد الموسيقى، فكانت أعمال العائلة الرحبانية ثورة في الأغنية الشعبية نافست القاهرة في النفوذ الفني العربي.

عودة الأمل؟

ثمّة نهضة ثقافية متجدّدة في لبنان اليوم في الكتابة والشعر والسينما والمسرح والفنون التشكيلية والفكر، أمام ازدهار دور النشر مجدّدًا والمطابع والمدارس والمعاهد والجامعات والمعارض والغاليريات.

ولقد شهد لبنان كلّ عام أكثر من 50 عرضًا مسرحيًّا وموسيقيًّا في بيروت، وأكثر من 25 عملاً مشابهًا في المدن الأخرى والمناطق. فالعام 2015 سجّل 46 مسرحية منها **أسرار الستّ بديعة** لندى بو فرحات وجيرار آفيديسيان، **وبار فاروق** لهشام جابر وزياد الأحمدية، **بيروت فوق الشجرة** ليحيى جابر وزياد عيتاني على مسرح فردان. و**مسرح المعركة** لعمر أبي عازار ومايا زبيب، و**بستان الكرز** لكارلوس شاهين عن مسرحية لأنطوان تشيخوف. و**صاحب الصورة المشهورة** لهاني الخطيب (عن **سفاح بالإكراه** ليوجين يونيسكو، و**فاندروليز** لفرناندو آرابال). وكذلك **مسرح الجريمة** لبيتي توتل، و**شبّيك لبّيك** لزينة دكاش. و**خذ الكتاب بقوة** ليحيى جابر، و**ورا الباب**، وهي المسرحية العاشرة لجورج خباز، ممثلاً وكاتبًا ومخرجًا ومنتجًا وكاتب كلمات ومصمم رقصات. وكذلك **مع الوقت... يمكن مع** طلال الجردي ومي سحاب و Venus لجاك مارون عن نص لديفيد ايفز، و**كعب عالي** لريتا حايك وبديع أبو شقرا ومسرحية **عمر الزعنّي فنان الشعب** على مسرح كلية علي بن أبي طالب ـ الأشرفية. و**لماذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرح الله الحلو** في ستيريو 71 للينا خوري عن عصام محفوظ. و**إنجازات حياة** لكميل سلامة و**بنت الجبل** لروميو لحود عن مسرحية **بيغماليون** لجورج برنارد شو. مع ألين لحود وبديع أبو شقرا. و**شتوية قاسية**، للارا حتي عن نص شكيب خوري. و**الفارس** لمروان الرحباني مع غسّان صليبا. و**وحشة**، لرفيق علي أحمد إنتاجًا وبطولة ونصًا وإخراجًا على خشبة مونو. و**ألاقي فين زيك يا علي** للينا أبيض و**حكايات عم شوشو** لخضر علاء الدين.



وفي الموسيقى (Opera scenes) مع الأوركسترا الوطنية اللبنانية بقيادة هاروت فازليان وستة من مغني الأوبرا، و**بيروت كانت وتكون** لإيفان كركلا في ساحة الشهداء. و**الغابة المسحورة**، لإيفان كركلا وشعر طلال حيدر، و**شغف** لشربل روحانا على خشبة قصر المؤتمرات ـ ضبيه، و**الأمسيَّة الصوفية** (مسرح بيار أبو خاطر) لأحمد حويلا وزياد سحاب. و**إلك يا بعلبك**، عرض احتفالي إنتاج مهرجانات بعلبك الدولية، مع موسيقى عبد الرحمن الباشا، بشارة الخوري، غدي الرحباني، مارسيل خليفة، غبريال يارد، وشعر أدونيس وطلال حيدر وصلاح ستيتية وإيتل عدنان، وتأدية فاديا طنب ورفيق علي أحمد والأوركسترا الفيلهارمونية الوطنية اللبنانية مع المايسترو هاروت فازليان.

وكذلك مسرح الأطفال: **يا قمر ضوي عالناس** لكريم دكروب وأحمد قعبور، وآب.. **بيت بيوت**، لسحر عساف مقتبسة عن (August: Osage County) و**الست نجاح والمفتاح** لعايدة صبرا.

كما شهدت الجامعة اللبنانية الأميركية (LAU) فعاليات الدورة 17 للمهرجان الدولي للمسرح الجامعي في حزيران 2015، بمشاركة 200 طالب فنان مع المشرفين والأساتذة من مختلف الثقافات والمدارس المسرحية، قدموا أعمالاً مسرحية وموسيقية ونظموا ورش عمل مسرحية، وعقدوا لقاءات وندوات مع مسرحيين محترفين من لبنان وخارجه.

وتزدحم بيروت اليوم بعدد غير مسبوق من الشاعرات والشعراء اليوم تصدَّرن ويتصدَّرون أعمالاً تنال إعجاب النقّاد وتتصدّر مبيعات معارض الكتب، منهم إلياس لحود ووديع سعادة وجمانة حداد ومحمد علي شمس الدين وعقل العويط وعباس بيضون وعبده وازن و(الراحلة) صباح الخراط زوين وعناية جابر ويحيى جابر وبسام حجار ويوسف بزي وشارل شهوان وفادي طفيلي وزاهي وهبي وجوزيف عيساوي. ومن الروائيين اللبنانيين النشطين أمين معلوف وإسكندر نجار وإملي نصرالله وجبور الدويهي وجواد صيداوي وحنان الشيخ ورشيد الضعيف وسمير عطا الله وشكري أنيس فاخوري وعلوية صبح وفارس يواكيم وهدى بركات.

أمّا في الموسيقى والغناء، فقد شهد لبنان في العَقدين الأخيرين، ازدهارًا لفناني أغنية «البوب» اللبنانية الذين باتوا ثروة بشرية تساهم في الاقتصاد. وهي ازدهارات في بيروت بفضل الإبداع والحرية في لبنان، فجلبوا الاستثمارات المالية في الانتاج وافتتحت شركات طبع الألبومات وتسجيل الأغاني والاستديوهات. وبات فنانو لبنان هم الأكثر مبيعًا وانتشارًا في سائر الدول العربية من العراق إلى المغرب، ومن فلسطين ومصر إلى السودان والصومال. ولقد زار الكاتب القاهرة وسأل محالَّ مبيع الألبومات الغنائية، وعرف أنّ مطربي لبنان هم على قدم وساق في حجم المبيع والانتشار مع فناني مصر.

حتى أصبح لبنان مركزًا فنيًّا مستقطبًا للغناء والموسيقى يقدّمها مبدعون لبنانيون وعرب. وبعد زمن منير بشير وجورج وَسّوف من السبعينيّات، جاء إلى لبنان كاظم الساهر وسحر طه وأبناء منير بشير من العراق. وبات من يسعى لإنتاج ألبوم فني بتِقنيَّة عالية يأتي إلى بيروت حيث يجد الموزعين والملحنين وكاتبي الكلمات وأستديوهات التسجيل وشركات التوزيع والتسويق، وعاد لبنان يستقطب مجددًا فنانين من سورية والعراق والأردنّ والخليج ومِصر. وحقّق انجازًا لم يعرفه الجيل السابق، وهو أنّ الدول العربية باتت تتقبّل اللهجة اللبنانية وبات فنانون غير لبنانيين يقدّمون الأغنية اللبنانية. وسرّ هذا النجاح كان انتشار الفضائيات اللبنانية ودور المذيعات والمذيعين في تلقين اللهجة المحكية لجيل عربي لم يسمعها من قبل.

ورغم شكوى النقاد، أنّ الفن قد هبط وأنّ التعرّي وإفساد الذوق قد سيطرا على الغناء، إلا أنّ هناك نواحيَ أكثر اشراقًا يمكن إبرازها في أغنيات جميلة وفيديوكليبات تستحق المشاركة في مِهرجانات عالمية وكلمات أغنيات شديدة التعبير.

كما سمح ازدهار الموسيقى والأغنية اللبنانية في القرن الحادي والعشري بولادة جنرات جديدة من الموسيقى، أخذت إلهامًا من أعمال زياد الرحباني ومَن أحاط به من موسيقيين روّاد في جرأتهم.

ورغم أنّ الجنرات الجديدة كالراب والجاز والهيب هوب لم تصبح بشهرة أغنية البوب اللبنانية، إلا أنّها إبداع حقيقي يستحقّ الرعاية وهو أقرب إلى الأذن الأجنبية للتعبير عن النفس اللبنانية في الموسيقى. فزياد الرحباني أبدع في

الثمانينيّات ضمن ما أسماه الجاز الشرقي باستخدام السكسفون والغيتار وآلات النفخ الأخرى والدرامز، إلى جانب القانون والطبلة والدربكة والعود والرق، مع كلمات مودرن ومواضيع جديدة. فخرج من جِلبابه عشرات الموسيقيين يحبون أن يكونوا نسخة عنه أو أن يسيروا في مدرسته.

ورغم ممانعة الجمهور الذي اعتاد أغنية البوب التقليدية، إلا أنّ الموسيقى التجريبية والأغنية المتجدّدة انطلقت وأصبحنا نشهد أعمالاً جريئة لشربل روحانا وفرقة «Blend» مشروع ليلى وغي مانوكيان و«Reg Project» وسعيد مراد وعلي نصار وبول سالم وغازي عبد الباقي وتانيا مهنا وعبود السعدي وعلي الخطيب وعكس السير، وغيرهم ممن حققوا نجاحات عالمية لموسيقى يعرفها الناس بأنّها لبنانية. ومن الأسماء اللبنانية اللامعة عالميًّا ربيع أبو خليل وكلود شلهوب. كما أنّ هناك تطورًا في تِقنيَّة الانتاج، وعلى سبيل المثال ألبوم بول سالم **مدينتنا** صُنع في لبنان بإتقان في انتاج الألبوم في الصوت وفي غلاف السي دي والصور والاخراج الفني ونوعية وعدد الفنانين المشاركين. وهو يضاهي أيَّ عمل جاز عالمي يصدر في لندن أو نيويورك.

ولا يلام الجيل الجديد لإقباله على الأنواع الجديدة genres من الموسيقى اللبنانية إلى جانب أغنية «البوب» اللبنانية في فيديوكليب. إذ إنّ استعمال التكنولوجيا والتطور في تِقنيّات الصوت والصورة باتت من سمات أغنية الـ pop. وليس عادلاً إجبار الجيل الجديد على التمسك بالتراث وبأغاني الخمسينيّات والستينيّات. فالكتالوغ الغنائي القديم على أهميته لا يكفي لتلبية حاجة السوق الواسع، ولا يلبي انفجار الميديا المتعدد من ناحية ابتكارات الصوت والفيديو والجنر، ورأي الجيل الجديد في الأغنية القديمة من رداءة في التسجيل وبطء في الايقاع وغرابة في مواضيع الكلمات (التي تدور في معظمها حول موضوع واحد هو الوصال والفراق وعذاب الحبيب) والحاجة إلى أغنية لبنانية تحاكي الراب والجاز والهيب هوب والريذم والبلوز.

فإذا كانت الأغنية والموسيقى هي نمط حياة مرافق للمجتمع style de vie، فكتالوغ أغنيات فيروز ووديع الصافي وصباح ونصري شمس الدين وزكي ناصيف

ومطربي السبعينيّات (محمد جمال، عصام رَجّي، هيام يونس، سمير يزبك، جوزيف عازار، وسميرة توفيق وغيرهم) لا يمكن سماعه في كل الأوقات في مجتمع اليوم. والجيل المخضرم الذي عايش وأحبَّ الأغاني القديمة ليس هو الحَكَم على ما يجب أو لا يجب أن يسمع الجيل الجديد، أو أن يقرّر مضمون كلمات الأغنيات التي تعبّر عن مشاعر الشَّباب وهمومه أو لا تعبّر. وهذا لا يعني أنّ الجيل الجديد لا يستمع إلى القديم الجيّد. فقد لاحظ المؤلف أثناء زيارة للبنان أنّ محطات الاذاعة (أف أم) تذيع أغاني الـ pop. (إذاعة سترايك، صوت الغد، صوت الموسيقى، الخ) ولكنّها في الساعات المبكرة تبثّ أغاني فيروز والريبرتوار اللبناني، وفي ساعات الليل تقدّم التراث الغنائي العربيّ من أم كلثوم إلى عبد الوهاب وغيرهما.

وهناك من لا يعترف بأنّ الغناء الجديد له مضمون فني ويتمسّك بالأغنيات وبموسيقى الزمن الذي عايشه أو أحبّه في فترة شبابه. ولكن مقاييس كل جيل تتغيّر. وفيما كان صوت المطرب وحده كفيلاً بإنجاح الأغنية أو هبوط في السابق، أصبح النجاح اليوم نتيجة عدّة عوامل من صوت وصورة وتِقنيَّة وجمال الشخص في الوجه والجسد وشخصيته وانتشار الفيديوكليب ودور الشركة المنتجة والتوزيع الموسيقي والكلمات واللحن.

خلاصة

أصبح لبنان والمنطقة العربية في منتصف العَقد الثاني من القرن الحادي والعشرين على هامش الحضارة العالمية في الصُعُد الاقتصادية والعسكرية والفكرية والابداعية كافَّةً، وباتت مراكز الثقافة والعلوم هي في أميركا واليابان والصين وفرنسا وألمانيا وروسيا، وليس في بيروت ولا في أي عاصمة عربية. ولم يعد ثمّة فكر عربيّ ينتقل إلى الواقع المعاش حتى قيل إنّ العرب حضارة قد زالت. فالفكر العربي الهام الذي ظهر في بيروت ودمشق والقاهرة وبغداد وفي المغرب العربي في الخمسينيّات والستينيّات، نُحرَ قبل وصوله إلى مرحلة التطبيق (علمنة المجتمع، الوحدة الاقتصادية، تحرير فلسطين، التطوّر التقني، تحرير الانسان العربي، بناء الاشتراكية

العربية، الدولة العلمانية الديموقراطية، إلخ). وفي المقابل، حقّقت الثورات الفرنسية والأميركية والروسية والصينية ذاتها. ووصل المجتمع الغربي إلى أهدافه ـ أو إلى معظمها ـ من خلال سلسلة الأفكار التي وضعها مفكّروه وعلماؤه.

أمّا سبب تراجع الثقافة في لبنان والمنطقة فهو نموّ الإسلام السياسي، وانهيار الفكرة البنائية التي قام على أساسها كيان لبنان، وانهيار فكرة العروبة العلمانية الديموقراطية التي نشرت ثقافة الحداثة واحتضنت الأقليات المسيحية والإثنية. وهذا الانهيار اللبناني لم يتمَّ بين ليلة وضحاها، بل بدأ مع هزيمة 1967، واستغرق عشر سنوات لتسقط الدولة اللبنانية عام 1976 ويذهب النظام السياسي العربي في اتجاه النفط والتبعية والاستسلام، ويفتح الباب لقتل القضايا العربية، ولحروبٍ وغزوات متتالية على لبنان، قضت على بيروت الرمز الأكبر للنهضة الثقافية العربية ولمثقفي العرب.

ملاحق

ملحق 1
مقابلة كمال ديب
برنامج «بيت القصيد»

مقطع من مقابلة مع المؤلف أجراها الشاعر زاهي وهبي في بيروت:

زاهي وهبي: مساء الخير. الدكتور كمال ديب، باحث ومؤرخ ومثقّف عربي يمتاز بسعة الاطّلاع وعمق المعرفة. يكتب بنزاهة أكاديمية يُجمِع عليها قراؤه والنقاد على اختلاف ميولهم. أكاديمية لا تحول بينه وبين الانحياز لقضايا المضطهدين والمظلومين والمعذبين في الأرض. بين بيروت وكندا تتشكل تجربته الإنسانية والأكاديمية فيظل حاضرًا في حروفه حين يهاجر هربًا من التعصب والتطرف وبقية الآفات التي تضرب مشرقنا العربي ومغربه وجهاته كلها. نرحب به ضيفًا عزيزًا هو الدكتور كمال ديب[1].

الدكتور كمال ديب، خبير اقتصادي وكاتب كندي من أصل لبناني، يكتب أبحاثًا ومقالات في الصحف اللبنانية منذ العام 1999، ومؤلف عشرة كتب في مواضيع اقتصادية واجتماعية، ويعنى بالسلم الأهلي والدولة المدنية ونظم الرعاية الاجتماعية.

زاهي وهبي: دكتور كمال ديب، أهلاً وسهلاً مرة أُخرى. هل توجد ثقافة لبنانية محضة، علمًا أن هناك الكثير من التيارات الفكرية السياسية الإيديولوجية تتحدث أو تنظّر أو تبشر كثيرًا بثقافة لبنانية؟

(1) زاهي وهبي، مقابلة مع الدكتور كمال ديب، برنامج بيت القصيد، محطة الميادين الفضائية، 19 آذار 2013.

كمال ديب: قول «ثقافة لبنانية محضة» هو «تحجيم» للبنان لأنّ الثقافة اللبنانية هي المغْنَطِيس الذي جـذب المثقفين العرب في القرن العشـرين، ومنارة للعرب وحضارتهم المعاصرة. وخاصة في فترة الخمسينيّات والستينيّات وبداية السبعينيّات عندما أصبح للبنان إشعاعٌ ثقافيّ في المشرق العربي. لبنان كان وسيبقى مركز ثقل ثقافي بالنسبة إلى الجزيرة العربية وسورية ولبنان وفلسطين والعراق ومصر.

زاهي وهبي: وما المانع أن يكون لبنان مركز هذا الإشـعاع وهذا الدور الكبير وأن يكون هناك أيضًا خصوصية لبنانية؟

كمال ديب: هذا موضوع مختلف.. نعم، هناك خصوصية لبنانية وهُوية لبنانية. إنّه بسـبب خصوصية لبنان بات هذا البلد ومنذ القرن التاسـع عشـر رائد النهضة باللغة العربيـة والآداب العربية. وهذا لأسـباب خاصة بلبنـان. والأديب اللبناني جبران خليل جبران أحدث انكسارًا لمسيرة اللغة العربية خلال 400 سنة وقدّم لغة جديدة. في المقابل لم يسـتطع تقليده بها سـوى القليلين. في فترة الخمسينيّات والستينيّات، وربما أيضًا الأربعينيّات، جميع الشـعراء الكبار الذين نشروا شعرهم في بيروت كانوا عراقيين أو فلسـطينيين أو سـوريين ولم يكن هنـاك تمييز عند الشعب اللبناني بين الشعراء، هناك من يحبّ شعر أدونيس أو نزار قباني...

زاهي وهبي: أو يوسف الخال.. وهناك شـعراء لم نكن نعرف أصلاً إذا كانوا لبنانيين أم سوريين. لم يكن هناك في لبنان هذا الهاجس لمعرفة جنسية الشاعر.

كمال ديب: ثانيًا، الناحية التي أقصِدها هي الهوية الثقافية وليس الأيديولوجية السياسية. فالحيّز السياسي كان على هامش العمل الثقافي في بيروت. أنا فهمتك، أنّ هناك مَن يتحدث شعرًا أنّ لبنان فينيقي من ناحية، ومَن يتحدث أنّ لبنان عربي من ناحية أخرى وهكذا. ولكن جميع الشـعراء والأدباء كانـوا يلتقون مع بعضهم البعـض في بيروت. وخذ مثـالاً على ذلك شـاعرنا الكبير سـعيد عقل وهو كما معروف شاعر التبادعية اللبنانية والاسـطورة اللبنانية. ولكن أجمل قصائده وشعره كان ليس عن لبنان فقط بل عن دمشـق والقدس ومكة وبغـداد، وكان من أفضل أصدقائه شعراء من مصر وسـورية. ولقد التقيتهُ وحدّثني لساعات، وعن أصدقائه من جميع المناطق والبلدان العربية وزيارته الدائمة للقاهرة. ففي أواخر الستينيّات

كان انفتاح لبنان وتحوّله إلى مجتمع مدني يشمل أيضًا طلاب حزب الكتائب مثلاً. ومن يراجع السيرة الذاتية لكريم بقرادوني أو سـمير جعجع سيجد أن هؤلاء كان عندهم انفتاح نحو الفكر اليساري في الإصلاح الاجتماعي والتوجه نحو المجتمع المنفتح والمدني. كان ثمّة بوتقة حضارية للجميع في بيروت.

زاهي وهبي: كيف خلقت وتطورت وتضخمت وتورمت فكرة اللبنانية المنغلقة على ذاتها؟ هل للحرب والصراع السياسي الطائفي دور أساس في هذا الموضوع؟

كمال ديب: لبنان لـم يكن دائمًا مثلما تراه الناس الآن. فترة العشـرين سـنة السابقة للعام 1975 كانت فترة سـنوات الحداثة الكبرى: بالسـينما بالأدب بالفن بالمسرح بالانفتاح الاجتماعي وبالتعددية الحزبية. وأكبر مثال على ميزة لبنان هو منطقة المتـن في لبنان لأنهـا تحتوي على حوالى عشـرة أحزاب مـن علمانيين وشيوعيين وقوميين سـوريين وقوميين عرب وبعثيين وكتائبيين. ومع ذلك كانت المنطقة الأكثر انتاجًا في الثقافة، سـواءً كانت في نهج الفكـرة اللبنانية أو العربية. ولم نسمع يومًا أنّ مثقفي المتن تشابكوا.

زاهي وهبي: المتن.. من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين...

كمال ديـب:.. في منطقة واحدة شـعبها متعلم وناضج، وأنـا هنا أعطي مثلاً منطقة واحدة في لبنان.

زاهي وهبي: وهل فعلاً صنعت بيروت حداثة كبرى حقيقية؟

كمال ديب: نعم.

زاهي وهبي: ولكن جاءت الحرب وكشفت الكثير.. ألم تكن هذه الحداثة مجرّد قِناع، مجرّد شكل خارجي ولم تنفذ إلى الأعماق؟

كمال ديب: حداثة بيروت كانت انتصـارًا حقيقيًا للبنان، وهناك عوامل إقليمية حجّمـت دور بيروت، ولا ننسـى أيضًا الرجعيـات العربية التـي لا تريد بيروت منفتحة، ولا تريد صِحافـة حرّة، ولا تريد كتّابًا أحرارًا. الشـعراء كانوا يهربون من الدِّكتاتوريـات العربية ويأتون إلى بيروت ليتنفَّسـوا.... علـى الصعيد الاقتصادي فليراجع الناس كيف كان لبنان منطلقًا لانطلاقة جبّارة جدًّا، بالشركات على مستوى عالمي: بالصناعة بالطيـران بالمصارف بالثقافة بالطباعة بالنشـر. الذي حدث هو

نوع من الانكفاء بسبب هجمة العولمة التي بدأت في نهاية الستينيّات، والصراع العربي الإسرائيلي وبداية الغزوات الإسرائيليّة على لبنان.

زاهي وهبي: ألا ترى هناك خصوصية رغم دور العرب عمومًا والسوريين والفلسطينيين والعراقيين وإلى آخره، في صناعة المشهد الثقافي في لبنان؟ أليس هناك هوية لبنانية تعود إلى الزمن الفينيقي إلى اليوم في الانفتاح على الغرب وعلى فرنسا وغيرها؟

كمال ديب: بدون شك هناك هوية مميّزة للبنان. وليست هذه مسألة بسيطة. إذ إنّ بناء الهوية اللبنانية انشغل به كثيرًا بسبب ظروف نشأة الجمهورية اللبنانية. ويجب ألّا لا ننسى أنْ في دولة لبنان الكبير هناك فئة كبيرة من اللبنانيين الموارنة والكاثوليك كانوا راغبين جدًّا فيها ويناضلون من أجلها، بينما معظم المسلمين كانوا ضد هذه الهوية. قسم كان يفضل الاستمرار بالدولة العثمانية والآخر الهوية السورية، والأورثوذكس كان وجودهم الأكبر في سورية وليس في لبنان... والذي حدث أن الدولة اللبنانية كان أول واجباتها قيام هوية لبنانية علمانية. فقاموا بمهرجانات بعلبك وموّلت الجامعة الأميركية ومؤسسات أميركية أنيس فريحة لكي يقوم بسلسلة أبحاث عن التراث اللبناني. تمّ تمويل وإنشاء فرق رقصة الدبكة رسميًا وفيها إيقاع مثل الباليه، وهكذا مقارنة بالدبكات القروية في سورية ولبنان. انشغل بموضوع الهويّة اللبنانية على مدى عشرين أو ثلاثين سنة، وأعتقد أن الطفل الذي ولد في الخمسينيّات والستينيّات أصبح يشعر ويفتخر بأنه لبناني، بينما الأجداد كانوا يعرفون سورية مثل جيل جبران خليل جبران، وكان جيلهم مرحلة انتقالية لقيام دولة لبنان. وباختصار بالتأكيد أن هناك هوية لبنانية وهناك تفوقًا لبنانيًا بمعنى أن كل الدول في المنطقة بما فيها كردستان عندها دبكة. لكن لبنان بالقفزة الثقافية التي لديه والإشعاع الذي تحدثنا عنه أخذ الدبكة وطوّرها وبلورها وقدمها بشكل جميل جدًّا وانتشرت في أنحاء العالم.

زاهي وهبي: إلى أيّ مدى هذا الشعور بالتفوق اللبناني وصل في بعض الحالات وبعض المراحل إلى نوع من العنصرية والشوفانية في النظرة إلى الآخر، وإلى الآخر العربي تحديدًا؟

كمال ديب: أنا أعتقد أن المثقف اللبناني منذ بداية الأحداث لغاية اليوم لم يكن لديه أبدًا نظرة فوقية. وحتى بعض من كانوا في أحزاب تسمّى طائفية كان جوهرهم مثقفًا ومنفتحًا، ومن بقي منهم على قيد الحياة اليوم يتمنون أن يعود في يوم من الأيام لبنان مثلما كان.. لبنان الذي يتمتع بذاك الانفتاح والتعددية والاحترام. الذي حدث أنّ جوهر الطبقة السياسية الاقتصادية المهيمنة منعت ولادة شعب لبناني موحّد الإرادة، وابقته مفكّكًا ومنعت الزواج المدني. فلو سمحت بالزواج المدني لانهار جدار برلين العنصري الشوفيني المتخلّف ويتزوج الشباب والصبايا. وبعد ذلك فالطبقة السياسية الحاكمة الطائفية المريضة لا يعود هناك سبب لوجودها. والمتنورون الذين حاربوا هذه الطبقة في سنة 1975 كانوا من جميع اللبنانيين المثقفين، والناس لا تدرك اليوم أنّ الفئة المثقفة عام 1975 كانت من جميع الطوائف. وأنّ المواجهة مع النظام العفن تحوّلت بدفع من دول إقليمية إلى مواجهة مذهبية إسلامية مسيحية، ولكنها لم تبدأ هكذا. وبمواجهة الطبقة المتنورة كانت الطبقة السياسية متخلفة رجعية مصرّة على النظام الطائفي المريض، وكانت تجمع أيضًا مسلمين رجعيين ومسيحيين رجعيين. ثم أصبح هناك تصفية طائفية مناطقية، وتدخل دول أخرى للتحريض الطائفي. أنا عشت طفولتي في منطقة الحمراء، وأكثر من نصف منطقة الحمرا ورأس بيروت سكنها المسيحيون. وكانت الكنائس والمدارس واحتفالات رأس السنة والميلاد مزدهرة في راس بيروت. وكانت الناس لا تسأل بعضها البعض عن الأديان والطوائف. وكان لبنان فعلاً متخطّيًا هذه الأمور. وهذه رسالة أود أن أوصلها إلى الجيل الجديد وهي أن لا يظنوا أن إنسانًا مريضًا هو مريض إلى الأبد. وهكذا لبنان، فهو لن يكون مريضًا أبديًا بمرض الطائفية. كان في لبنان فرصة تاريخية في أواخر الستينيّات وأوائل السبعينيّات، وكانت هناك انطلاقة جميلة وجبارة جدًّا في لبنان، حيث تجد اللبنانيين مع بعضهم البعض، وتلامذة المدارس في الصف نفسه من عدة طوائف، ويسكن المبنى نفسه في بيروت من مختلف الطوائف من الأرمن والموارنة والشيعة والسنة والدروز والأورثوذوكس. هكذا كان لبنان قبل الحرب. أثناء الحرب التي حدثت أصبح هناك تدهور نفسي عند الشباب مثلي، ويأس من أن تنتهي الحرب وحالات نفسية كئيبة كادت في بعض

الأحيان أن تصبح مزمنة، ناهيك بالتعرّض اليومي للخطر وعدم وجود نظرة مستقبلية ومَطامح بل إحباطات متكررة وعلى وتيرة مرتفعة وعدم وجود خدمات البنى التحتية الحديثة من وسائل الاتصالات وغيرها وفقدان الاستقرار الاجتماعي...

زاهي وهبي: لماذا اخترت الهجرة مع أهلك وليس المواجهة مثلما فعل الكثيرون من أبناء جيلك؟

كمال ديب: كنتُ صغيرًا ومثل الكثيرين من أبناء جيلي أردتُ المواجهة بالعلم والثقافة والأدب، ولكن هذه أمور لم يعد لها مجال بسبب المجازر الطائفية والحصارات والحروب التي لا تنتهي. وكانت كل سنة حرب في لبنان تمرّ في الثمانينيّات تؤكد وتزيد من قناعة المهاجر اللبناني أنّ أفضل خيار له هو خيار مغادرة لبنان.

زاهي وهبي: هل نحن شعب لا يتعلم من تجاربه؟ نحن اليوم وكأننا على أبواب حرب أهليّة جديدة. شبح الحرب لم يغادر وكأنّ الحرب علّقت ولمّا تنتهِ مع اتفاق الطائف وكأنها علَقت في خزانة أو وُضعت في الثلاجة، عندما نحتاج اليها نعود ونلوّح بها أو نهوّل بها. الجيل الجديد حسبما يظهر، لم يرث من آبائه وأسلافه مرارة الحروب وخرابها وما تتركه في البشر والحجر وكلّ شيء.

كمال ديب: أستاذ زاهي، لاحظ أنّ طرح السؤال من حضرتك، يعني أنك أنت زاهي وهبي مقدم هذا البرنامج وصاحب هذا البرنامج، تؤمن أن هناك شيئًا أفضل سيكون للبنان...

زاهي وهبي: طبعًا يجب أن يكون هناك شيء أفضل...

كمال ديب:... وأنا كذلك وآلاف اللبنانيين غيري.. أمشي في شوارع بيروت اليوم ـ في ساحة ساسين في الأشرفية وفي شارع الحمرا وفي الوسط التجاري ـ وأجد شبابًا وصبايا مثقفين يلبسون ثيابًا جميلة ويعملون في المصارف وفي القطاع العام. وأرى شرطة نسائية وهذا فخر لي، لأنني أنا مع قضايا المرأة. في العشرين سنة التي عاشها لبنان قبل الحرب، كان منطلقًا ليصبح دولة أهم وأجمل من سويسرا اقتصاديًا واجتماعيًا، والذي تفكر فيه وتريده. وهناك أمل دائم أن يطوي لبنان صفحة الأزمات ويعود. ويجب ألّا يشكّك اللبنانيون أبدًا في أنهم يستطيعون النهوض ولا أن نقول إنّ لبنان سيبقى هكذا مقسّمًا مفكّكًا، فنحن لسنا صخورًا يَبِسة كصخرة الروشة.

ملحق 2
مراجعة المثقّف

في نهاية 2003 خاض المثقفون نقاشًا حيويًّا في مقالات نشرتها الصحف وفي مقابلات تليفزيونية. وقدّم كل منهم في هذه المقالات خلاصة محبّته ونظرته إلى بيروت. بدأ هذا النقاش عندما ألقى أدونيس محاضرة في مسرح المدينة، وصف بيروت الحالية بأنها مشهد لا مدينة، وأنّ هندستها العمرانية تقتصر على الحدّ الأدنى من الابداع، وأنّ لا حاضر لها غير التقليد ومحاكاة الغرب، وقال بلهجة الأمر: «جرّدوا بيروت من أثر الغرب، ولن يبقى فيها غير الكنيسة والجامع».

أثارت محاضرة أدونيس سلسلة من المقالات كان كثير منها انتقاديًّا، وقسم منها معتدلاً وعاتبًا، وبعضها قاسيًّا وشخصيًّا وجارحًا. وجاءت الردود من شعراء وكتّاب ومثقفين: عباس بيضون، شوقي بزيع، محمود حدّاد، إلياس خوري، أنطوان الدويهي، جهاد الزين، طلال سلمان، وضاح شرارة، محمد علي شمس الدين، سمير عطاالله، حسام عيتاني، عيسى مخلوف، عبده وازن...

فكتب جهاد الزين في **النهار** تحت عنوان «صفعة أدونيس الشجاعة للنخبة الثقافية اللبنانية»، وكتب سمير عطا الله في **النهار** أيضًا: «جاء أدونيس إلى بيروت وأعلن وفاتها.. ومضى.. لقد نعى أدونيس بيروت على طريقة الشعراء». وكتب عقل العويط في **ملحق النهار**: «أدونيس يلفِظ أحكام الإعدام»، وكذلك كتب إلياس خوري في **الملحق** أنّ أدونيس حرّك سكون بيروت الثقافي. وكتب علي حرب في **السفير**: «قد يكون أدونيس ظلم بيروت اذ جرّدها من إيجابياتها ونزع عنها صفتها المدنية. ولكن ثمة ظاهرات وآفات منتشرة في المدينة تشهد له».

أشدّ الانتقادات قسوةً كان من الشاعر بول شاوول في **المستقبل** تحت عنوان «أدونيس يستبيح بيروت»، مُتسائلاً كيف اختزن أدونيس «هذا الحقد الباطني كله... تاريخ هذا الرجل شريط طويل من التنكّر». واستغرب جورج كعدي في **النهار** من هذه «السجالات المفتعلة.. شاعر مكرّس مشهور يحاضر في بيروت عمارة وعيشًا وقافية ويضع الأصبع على الجرح يهجو ويقسو، فينبري شاعر أدنى شهرة وتكريسًا للردّ «المفحم» وشويعر ثالث بلا شهرة ولا تكريس منتظمًا في «أوركسترا» ردود تحركها عصا قائد مجهول.. ورابع وخامس وسادس لتنطلق المباراة الزجلية في ذمّ بيروت ومدحها.. فجأة تدبّ النخوة في أوصال الغَيارى على المدينة، ومعظمهم كان يتبارى في الأمس في شتمها.. سِجلّ مفتعل من هذا الجانب أو ذاك، طابَعه ثأري انتقامي أكثر مما هو فكري موضوعي حضاري». وقال أدونيس في ردّه: «ما يمكن استنتاجه ـ وهذا هو الفاجع ـ أنّ حريّة الرأي والنقد ليست مهدّدة من قبل السلطة، بقدر ما هي مهددة من المواقع التي يفترض فيها الكفاح من أجل حرية الاختلاف والنقد».

والواقع أنّ أدونيس لم يقل في بيروت ما لم يقله غيره قبله بزمن طويل منذ الريحاني وجبران وميخائيل نعيمة الذي دعا في قصيدة «أخي» إلى دفن الأحياء في بلادنا قبل الأموات، ووصف الشاعر فؤاد سليمان (تمّوز) بيروت بأنها «غابة الحديد والأسْمَنت». أمّا خليل حاوي فثوراته الهادرة جعلته يصف لبنان وبيروت بالفندق والبيت المخرَّب.

فيما يلي بعض مقتطفات هذه المقالات.

1. نعي الثقافة

أدونيس[1]

كما تدمّر الطائفيّة فضاء الثقافة والإنسان في بيروت، فإنّ هذه الهندسة تدمّر فضاء المكان... بيروت، اليوم، مجموعة أحياء كمثل صناديق بطبقات مظلمة ومغلقة. ولْنسأل: هل برج حمود جار حقيقي لحيّ الحمرا، أو رأس بيروت؟ وهل

(1) أدونيس، «بيروت اليوم.. أهي مدينة حقا، أم أنها مجرّد اسم تاريخي؟»، السفير، 1 تشرين الثاني 2003.

حيّ الأشرفية جار حقًّا لحيّ عين المريسة أو الشيّاح؟ وكلّ حيّ يعدّ نفسه سُرّة بحيث نجد أنفسنا أنّنا أمام مجموعة من السُرر، ودون جسم حقيقيّ. ونرى تبعًا لذلك أنّ سكّان هذه الأحياء الصناديق ليسوا إلّا أشتاتًا يتلاقون في مكان جِغرافي اسمه، تاريخيًا، بيروت.

وبيروت، في ذلك، مشهد لا مدينة. كأنّ الطبيعة في بيروت ليست طبيعيّة. ولا إنسان حيث لا طبيعة. وها هي الشوارع والساحات، أينما توجّهنا، تحتلّها التماثيل والصور والشعارات في نوع من الاحتلال أو التناهب يفرض رموزًا تحيل إلى نوع آخر من المحاصصة، وتحوّل فضاء المدينة إلى مجموعة أشلاء. وما نجده في بعض أحياء بيروت من نموّ أو خدمات أو نظافة، إنما هو تابع لموقع الطائفة، ونفوذ زعمائها، وغنى أفرادها، أكثر مما هو تابع لمخطّطات أو رؤى مدينيّة عامّة تشمل المدينة بكاملها، أو تابع لمعايير جماليّة تنتظم المدينة.

ويكفي أن ننظر إلى الجامعة اللبنانيّة الوطنيّة التي يفترض فيها أن تكون الجامعة الأولى، لنرى كيف أنّها تعكس انحلال الثقافة الوطنيّة في اللاوطنيّة واللامدنيّة، واللامدينيّة في آن. إنها تجسيد للانهيار الوطني، من داخل تربية، وثقافة، وسياسة. فثقافة بيروت كمثل هندستها، وهندستها كمثل ثقافتها. فيها أكثر من ثقافة: ينابيع ثقافية كثيرة متنوعة تتنابذ أكثر ممّا تتآلف. والحياة الاجتماعية فيها مرتبطة بأحيائها السكنية، وهذه مرتبطة بثقافة سكّانها. والدين هو الأساس الأوّل المكين لهذه الثقافة. فبيروت مِساحة فسيفسائية: مجموعة أحياء، مجموعة طوائف، مجموعة ثقافات. وهي، منظورًا إليها من هذه الزاوية، مدينة لا مدنيّة، أو مدينة غير مدِينيّة. ويزيد في هذه اللامدينيّة، على نحو تناقضي فاجع وساخر في آن، الخطاب البيروتي المؤسّسيّ السائد: الديموقراطية وحقوق الإنسان والإشعاع إلى آخر هذه الدعاوى.

وكما أنّ بيروت مدينة بلا مدنيّة، فإنّ الثقافة السائدة فيها تبدو هي كذلك نوعًا من الاستزلاف، لِكثرة ما تنطوي عليه من الرياء والزخرفية والتبجّح والبعد عن القضايا الكبرى في مختلف المجالات. وما تكون أهميّة ثقافة أو يكون دورها في بلد لا يأخذ فيه الإنسان الذي ينتجها قيمته من كفاءتِهِ وإبداعيّته، بقدر ما يأخذها من

ولائه وانتمائه؟ والحق أنّ المؤسّسات السياسية والإداريّة والثقافية في بيروت لا تقوّم الإنسان استنادًا إلى قدراته المعرفيّة بل استنادًا إلى قدراتهِ الطائفيّة. وهو داخل الطائفة نفسها يقوّم استنادًا إلى قربهِ أو بعدِه من زعيم هذه الطائفة. فما أشدّ ما يمتهن الإنسان في معايير هذه المؤسّسات. وهي معايير تنعكس في الثقافة. فليس في الثقافة اللبنانيّة حوار حقيقيّ بين أطرافها. هناك ضوضاء كلاميّة: مدح أو هجاء.

هكذا نرى أن فضاء بيروت مكان مقدّس لا بوصفهِ متّحدًا وطنيًا واحدًا، بل بوصفه متّحدات طائفيّة. لذلك يتعذّر، بدئيًا، أن يكون مكانًا سويًا. لا سويّة إلا بدءًا من الدّنيويّة. المكان المتقاسم، طائفيًا، ليس إلّا عالمًا من الانشقاقات، ومن الحدود والحواجز. والمحصّلة هي دائمًا حروب خفيّة أو معلنة، بحسب المرحلة والظرف. كأنّ رَحِم بيروت منذورة لكي تلد قايين باستمرار. وفي هذا ما يولّد الشعور عند كلّ طائفة بأنّها تعيش في بيروت، في ما يشبه بِرميلاً مثقوبًا.

والحقّ أنّ أهل الطوائف لا يقيمون في بيروت بوصفها مدينة. إنهم يتحرّكون على أرضها، غير أنّهم يقيمون، عمقيًا، في الكنيسة وفي الجامع، وفي مكان آخر هو الدكان السياسي الاقتصادي. لهذا يبدو الزمن في بيروت كأنّه، حصرًا، زمن هذه الأمكنة الثلاثة، لا زمن ثقافة مدينيّة. كأن بيروت، في ذلك، تعيش خارج الزمن الإنساني الخلّاق، زمن الحضارة. كأنّها مجرّد مرصد، مجرّد ترقّب. وتتمحور، بفعل ذلك، عبقريّات هذه الأمكنة أو الأفضِيَة الثلاثة على جعل المستقبل شكلاً للماضي أو صورة له، أعني أنّها تتمحور، عمليًا، على هدم بيروت الحاضر، والمستقبل. وما يكون شأن فضاء بشَريّ يناضل من أجل تحويل المستقبل إلى ماض، أو يبدو فيه الماضي كأنّه هو المستقبل؟

هل يحقّ لنا، استنادًا إلى ما تقدم أن نقول: كلّا، ليس لنا في بيروت من المدينة إلا الاسم، وإلّا ما يتسرّب إلينا بالعدوى الخارجية من دلالات هذا الاسم. وهي عدوى أسيرة للحدود السطحيّة، خصوصًا ما يتعلّق منها بثقافة الاستهلاك، على أنواعها؟

هل يحقّ لنا من ثمّ القول إن بيروت لا تشكّل نسيجًا اجتماعيًا واحدًا. وإنما هي تراكمات أو تجمّعات بشريّة قائمة على أساس دينيّ طائفيّ؟ ونعرف جميعًا أنّ

الحرب الأهليّة (1975 ـ 1990)كانت انفجارًا وحشيًا في البركان السياسي الديني المستتر في بيروت، وأنّها كانت توكيدًا ساطعا أنّ مفهوم المدينة، إنسانيًا وثقافيًا، لا مكان له عند أبنائها. كلّ في هذه الحرب، باستثناء أقليّة مهمّشة، ركب سفينة انتمائه الطائفي. وأخذ يهرّج بمكبوتاته، ويمارسها، ويغتصب عمرانيًا أرض لبنان، كيفما كان، وبمختلف الوسائل. وها هي مظاهر الاغتصاب تتكدّس في بيروت، وعلى امتداد الشاطئ اللبناني جبالا أخرى من الأسمنت الكريه، المهندسِ ببشاعة تعمي البصر والبصيرة، جبالاً كريهة تقتل جبال الطبيعة، وتخنق شطآن الأبجديّة.

لا تكتمل المدينة، أيّة مدينة، ولا تكون مدينة حقًّا إلا بالإبداع الإنساني الذي يحاور هويّتها كينونة وديمومة. ويتمثّل هذا الإبداع في الفن، تحديدًا. ذلك أنّ الفنّ، نحتًا ورسمًا، موسيقي وشعرًا، هو، كما يجمع الراؤون في تاريخ الإبداع البشريّ وتؤكده التجربة، العمل الإنساني الوحيد الذي يعطي للإنسان ماهيّة لا تتجاوز الإنسان وحده، وإنما تتجاوز كذلك الزمن. إنّه يتميّز، بين جميع الأعمال الإنسانية الأخرى، بديمومته وبتأثيره المتواصل. كأنّ الفنّ نظام زمنيّ يؤسّس لنظام كونيّ، جماليًا وإنسانيًا. وبهذا المعنى، تكون المدينة فنًا، أو لا تكون إلّا تراكمات عمياء. تكون فنًا: أي تخترق الوظيفيّة، بحيث تمتلئ بالفنّ، تماثيل، ومراكز بحث وفنّ وعلم، وحدائق، مِن أجل إقامة توازن جمالي بين هندسة السّكن وهندسة الحياة اليومية العامّة.

علينا جميعًا أن نأمُل ألّا تتدهور هذه البقعة، أعني وسط بيروت، تحت وطأة الجشع وشهوة الربح، وألا يحوّلها المال إلى مجرّد مجموعة من الدّكاكين.

2. أمل الثقافة

بول شاوول[1]

لماذا؟ وكيف اختزن هذا الرجل (أدونيس) الذي أحبّته بيروت وحضنته وحضنه المثقفون اللبنانيون وساعدوه، كيف اختزن هذا الحقد «الباطني» كله؟ من أين استبدل هذه المشاعر الكامنة التي فجّرها بطريقة موتورة، وفِجَّة، وعنصرية على الناس واللبنانيين؟ لم أصدّق للوهلة الأولى.

(1) بول شاوول، «أدونيس يستبيح بيروت»، صحيفة المستقبل، السبت في 8 تشرين الثاني عام 2003.

لماذا يحقد على بيروت: ألأنّه خرج من التداول الشعري والنقدي منذ ثلاثة عقود؟ ولم يعد بالنسبة إلى بيروت (مختبر الشعر الأول في العام العربي ومحترف تجريبيته) سوى شاعر «اكتمل»، قبل أن ينضَج، وذبُل قبل أن ينضر؟ ربما كان هذا سبب حقده، وربما أسباب سياسية أو ايديولوجية.

صحيح أن بيروت هي «أبشع» المدن العربية، (كما قلت مشكورًا يا جميل!)، إلا أنها ما زالت الهامش الوحيد الذي يمكن أن يتكلم واحد مثلك ضمنه. ويكفي أن تقول ما قلت وتعود إلى بيتك (وإلى وطنك الثالث أو الرابع)، (وأنت محترف أوطان)، حتى تبرهن هذه المدينة الخارجة من حروب دامية امتدّت فيها أيد كثيرة عليها (بحسب تعبيرك عندما قلت إن هذه المدينة هي ولادتي الثانية)، أنها متسامحة إلى آخر حدود التسامح، حتى مع الذين أساؤوا إليها بالاحتواء، والاستيعاب والقتل والتدمير والتآمر والمصادرة.

صحيح أننا لا نتمتع بالحرية المثلى التي تتمتع بها «الشعوب» العربية والمدن العربية «الأجمل» من بيروت «البشعة»، والتي بت تمتدحها من المحيط إلى الخليج، إلا أنه وسط حصار هذا البلد بأنظمة عسكرية ودينية وعلى رأسها إسرائيل، اجترع أعجوبتين: الأولى قبل الحرب بأنه كان الساحة المتسعة للحرية وعلى هذا الأساس كانت ملجأ المضطهدين في بلدانهم، والثانية بعد الحرب، بأنه ما زال، أيضًا الهامش الأكبر لهذه الحرية وإن بسقوف عربية ومحلية واطئة.

يعني كلام (أدونيس) أنّ بيروت «ولدت» في الستينيّات مع مجيء أدونيس تحديدًا. وكانت صورتها قبلها على قتامة وتصحّر وجفاف. وكأنه يلغي عقودًا وقرونًا من تاريخ هذه المدينة، التي كانت محرّكًا للنهضة العربية، وللحركات الثورية والطليعية، وللتفتحات العالمية. نسي أن في بيروت منتصف القرن التاسع عشر ابتُكر المسرح العربي مع مارون النقّاش. ونسي أن فكر النهضة نفسه كان للبنانيين فيه (مع المصريين) الدور الأكبر. وكانت الأحزاب اليسارية واليمينية والنقابات تنمو وتكتسب أدوارها السياسية والايديولوجية خارج «ممالك الطوائف». بالطبع كان يجب أن ينتظروك في بيروت ليبدأوا معركة تحرير الفكر من التقاليد، وأن يجددوا اللغة العربية، وأن يجترحوا الشعر.

هل أُذكّرك أن ضوء بيروت شعّ منذ القرن التاسع عشر على العالم العربي كله؟

هل أُذكّرك بجبران الذي تسعى أن تكون «شبيهه» في العالم، وشتّان ما بين الثُّريّا والثَّرى، والذهب والزجاج؟

هل نسيت أنك تأثّرت بسعيد عقل وقلّدته بـ«قالت لي الأرض»؟

هل تتذكر هؤلاء الشعراء الكبار: أمين نخلة، صلاح لبكي، إلياس أبو شبكة، يوسف غصوب والأخطل الصغير وبشير فارس، الذين أسسوا لحداثة اقتبسها مَن خارجها؟

هل تتذكر الفنانين التشكيليين الكبار؟ أما زلت تتذكر أنطون سعادة وفرح أنطون وشبلي الشميّل وميشال شيحا وأحمد فارس الشدياق وعمر فاخوري وشكيب أرسلان وتوفيق يوسف عوّاد وجرجي زيدان والبساتنة واليازجيين؟ طبعًا، هؤلاء، ما إن أتيت إلى بيروت في الستينيّات، حتى تأثروا بحضورك اللماح في القرنين الماضيين.

وحتى في الستينيّات ماذا كنت أنت سوى صدى لسعيد عقل في البداية، ومجموعة أصداء لكتّاب سطوت على تجاربهم من دون أن يرفّ لك جفن. حتى مجلة **شعر** التي تدّعي في الخارج أنك مؤسّسها بكل وقاحة، كان الدور الرعائي فيها لمؤسسها يوسف الخال، والشعر لأنسي الحاج والماغوط وشوقي أبي شقرا.

فبيروت أيها الصديق الريفي، كانت أقوى من كل المدن العربية، على ضعف حرّاسها وطائفيتها... أنت تعرف أنه حتى هذا النظام الذي نسعى قبلك إلى تغييره كان أقوى الأنظمة، لأنه لم يكن يخاف من تظاهرات طالبية ونقابية، ولا من صِحافة ولا من إعلام، ولا من أحزاب يسارية أو يمينية... في الوقت الذي كان يتأسّس في العالم العربي أنظمة الحزب الواحد، والنقابة الواحدة، والصحافة الواحدة، والصوت الواحد.

ولهذا نحاول أن نجيب عن يقينيتك ورؤيويتك، وعندما تقول «جرّدوا بيروت من الغرب فلن يبقى فيها إلا شيئان: الكنيسة والجامع». عال. فَلتبقَ الكنيسة والجامع. ولكن سأقول لك ما يبقى أيضًا: سيبقى كل ما فقدته أنت: الحيوية، المغامرة، الجنون، المجازفة، الاستقلالية (ولو بعد حين)، الحرية برغم سقوفها الراهنة، حب الحياة، روح الحداثة، الذوق، الأناقة، الجماليات... وهذه الأمور

التي كـدت تتعلمها في بيـروت ثم زَلّت عنك، سـتبقى لأنها فعـل تراكم مئات السنوات. صحيح أنّ بيروت تعيش أزْمة واقعها وتمرّ بظروف صعبة، لكنها تعيش أيضًا، أزمة سـواها، لكنّ هذه الصعوبات لا بدّ أن تعبر، لأنّ المدن تنتصر بناسها وليس بأنظمتها. وأنت خلطت بشـكل آليّ بين النظام الطائفـي وامتداداته، وبين روح الناس التي تتهيأ للخروج، تمامًا كما خرجت على القبيلة والعائلية، والطائفية منذ منتصف القرن التاسع عشر. سـتبقى في بيروت يا أدونيس «ثقافة تنتج الضياع والجهل» (كما أنتجَتك) ولكن سـتنتج أيضًا الفضاء الخلّاق، المختلف، الدينامي غير المرتهن، والمستنير. ككل مدينة في العالم.

3. وردة الثقافة

شوقي بزيع[1]

لا أحد بالطبـع يختلف مع أدونيس حـول اعتبار الطائفيـة والتنابذ المذهبي المرض الاشدَّ استشراء في جسد المدينة كما في لبنان بأسره. ولا احد يختلف معه حول المحاصصة والفساد وتناهب الثروة وسيادة نظام العصبية والارث، لكن تلك الظواهر السـلبية كلهـا لا ينبغي لهـا أن تحجب صـورة التنوّع والغنـى الثقافي والاجتماعي الذي أبعد بيروت عن الوقوع في شَرَك الواحدية والتماثل المضجرين وحوّلهـا إلى مختبر دائـم للبحث عن معنـى الإقامة في الأرض وعـن حقيقة لا يستطيع أن يدّعي امتلاكها أحد بعينه.

والديموقراطيـة، على تشـوُهاتها، لم تكن نعمـة خالصة أنزلتها السـماء على اللبنانيين، بقدر ما كانـت الممرّ الاجباري الوحيد الذي يتيح للأقليـات اللبنانية المتنوعة إمكان الانضواء في نسـق أو نظام. أمّا أن تكون الأشرفية أقرب إلى باريس أو لندن منها إلى الضاحية، وأن تكون الضاحية أقرب إلى طهران منها إلى الأشرفية فهذا لا يوضع بشكل مطلق في خانة التذرر اللبناني، الذي لعب زياد الرحباني طويلاً عليه، بل يمكن فيما لو أُحسن اسـتثماره أن يكون مصدرًا للتفاعل والتلاقح والثراء الثقافي. إنّ قدر لبنان بفعل تنوعه الفسيفسائي الفريد أن يقف دائما على الشفير بين

(1) شوقي بزيع، «يا أمَةَ الدنيا يا بـيروت!»، **ملحق النهار**، 9 تشرين الثاني 2003.

الوعد المتجدّد والتنابذ الكارثي، بين نعمة الحرية والحلم والحوار الدائم وبين نقمة التجييش الطائفي المفضي إلى الحروب الاهلية الدموية. ومن الظلم أن نرى أحدهما دون الآخر وأن نستبدل بتمام الصورة نصفها الكسيح والمُعتِّم.

لقد بدت صرخة أدونيس، على صدقها وبلاغتها، اكثر قسوة مما يجب. كما أنّ رغبتـه الخالصة في إحداث صدمة عميقة ترجّ صمـت المدينة وتخرجها من سُباتها المقيم، لا تبرر تسـويتها بالارض وحشـر الجلّادين والضحايا في خانة واحدة. ففي هذه المدينة المرفوعة على صليبها منذ أكثر من ربع قرن، ثمة ثقافة للنخاسة والاستتباع والترويج الطائفي ولعق احذية السلاطين، وثمة ثقافة اخرى للاعتراض والرفض والممانعة والدفاع عن ثمالـة الروح. وأدونيس الذي أهدى سلاما ووردًا لبيروت في ختام قصيدته الرائعة «قبر من أجل نيويورك»، كان يُؤمَل منه أن يرشق الذين احتشـدوا لسماعه في «مسـرح المدينة» بوردة مماثلة لا أن يعدِهم بقبر آخر!

4. ديمومة الثقافة

عقل العويط[1]

حسنًا فعل الشـاعر أدونيس بطرح السـؤال الآتي: «هل بيروت، اليوم، مدينة حقًا، أم هي مجرد اسـم تاريخي؟»، في محاضرته التي ألقاها في «مسرح المدينة» ضمن إطار مِهرجان «أشـكال ألوان». فالإيجابية الصحيحة جدًّا والمشـروعة جدًّا التي نفترضها في «مبدأ» السؤال كانت تقتضي منه في «التطبيق» أن يحمّل الأجوبة التي اقترحهـا، «معرفة» داخلية ملموسـة وعميقة بـ«المكان» و«أهله»، مشـفوعةً بـ«ثقافـة» واقعية وعمليـة مكينـة، إبداعيًـا وأنتروبولوجيًا ومجتمعيًا وسياسـيًا ومعماريًا، لا الاكتفاء بالتعميم. مثلما كانت تقتضي منه وبالمسـتوى نفسـه بعدًا «إنسـانيًا» و«أخلاقيًا»، يجنّبه إغفال الوقائع النوعية المضادة، أو الوقوع في ما يشبه قطع يد الحقيقة.

(1) عقل العويط، «أدونيس يلفظ أحكام الإعدام ويمحو ثقافة بيروت وشـعبها: من فمكَ أدينكَ قبل أن أغفر لكَ»، ملحق النهار، 9 تشرين الثاني 2003.

لقد أحسنتَ فعلاً في إثارة مسألة هذه المدينة التي وفدتَ إليها في أحد الأيام الغابرة، وفيها ولدتَ ولادتَكَ الثانية، مثلما ظللتَ تعتبرهـا حتى الأمس القريب حين استقبلتكَ في أمسيَّة صاخبة في قاعة «الإسمبلي هول» في الجامعة الأميركية، مساء ذاك الأربعاء التاريخي في 16 كانون الأول 1992 وقلتَ فيها ما يأتي: «ثمة مدن تسكنكَ، عندما تغيب عنها أو لا تعود قادرًا على السكنى فيها. بيروت، بالنسبة إليَّ، أولى هذه المدن، ولعلها، على المستوى الحميم الأخير، أن تكون المدينة الوحيدة».

وقد أحسنتَ حقًا حين تحدثتَ عن ليلها الذي أصيبتَ به، وحين أثرتَ الأسئلة «القاتلة». فأنتَ تعرف معرفة أكيدة أنكَ لن تجد «مكانًا» آخر ولا «مُناخًا» ولا ساحة في البلدان العربية أو الناطقة بالعربية تستطيع أن تطرحها فيه وتردّ عليها بالأجوبة اليقينية الماحقة. يتراءى لي أنكَ إذا سوَّلَت لكَ نفسك أن تطرح البعض القليل مما يوازي هذه الأسئلة ـ الأجوبة فإنكَ لواجد حتمًا ما لن يرضيكَ. أما بيروت فأنتَ تعرف أنها رحبة ومختلفة ونقدية، وأنها تحبكَ، وستظلّ، وأن الهامش فيها يتحمل النقد ويريده، مثلما تعرف في الوقت نفسه أن الذين انتهكوها واغتصبوها (وهم متعدِّدو الجنسية)، جعلوا قدرتها على «التخويف» أقل من أن «تخوّفكَ» فتردعكَ عن ارتكاب الخطأ الجسيم في حقها وفي حقّ نفسكَ أولاً بأول.

أما أنكَ تلتقي معنا، فلأننا السبّاقون ـ لا كلبنانيين، وسوريين، وسوريين ولبنانيين في آن واحد، وعرب، وإنما ككتّاب ومثقفين أولاً بأول ـ في أننا نعيش «هنا» ونتألم «هنا» ونيأس «هنا» ونموت «هنا» ونحلُم «هنا» ونكتب «هنا» وننهزم «هنا» ونُحتل «هنا» ونخترع الضوء «هنا»، وإن بصيصًا. وفي أننا، «هنا» نُعمِل عقولنا ووجداناتنا وضميرنا وطاقاتنا ومواهبنا. وفي الـ«هنا» نستولد الرؤى والأفكار والمشاعر والأمل ونتمرّد على الموت والقتل لمناقشة واقع هذه المدينة، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ولطرح الأسئلة عليها وإدارة النقاش معها وحولها، ومحاولة خلقها من جديد.

أتكون «عابر سبيل» في بيروت أم مقيمًا في جحيمها؟!

نحن سبّاقون طبعًا. ولا مِنّة في ذلك، ولا فضل ولا موهبة. لكننا سبّاقون إيضًا لأننا «موجودون» في جحيم «الحقيقة» ولسنا «عابري طريق» أو «نازلي فنادق» أو «مستأجري بيوت مفروشة» أو «مقيمين على السطح». فلا نرى ما يعتمل في باطن الجحيم البيروتية واللبنانية. وجودنا هذا، داخل «الحقيقة»، يمنحنا أن نحاول معرفتها. أن نعيشها. وأن نحاول إعادة خلقها باستمرار. لا أن ننظر (وننظّر) إليها من خارج ومن فوق. كما لو أنها محض «مشهد لا مدينة»...

ترى، ألم تجد بصيص ضوء واحدًا في بيروت، زهرةً، نبعَ أمل، قصيدةً، روايةً، لوحةً، وجدانًا مصلوبًا، ضميرًا مبكِّتًا، فلّاحًا، أستاذَ جامعة، مواطنًا عاديًّا،... يجعلكَ تركب مركب الأمل المستغيث المستنجد المستجير، وإن يائسًا؟ أم أنكَ استحسنتَ التعامي (بل القتل) هذه المرة، مثلما تحسن على الدوام التعامي عن الموهوبين والكتّاب والشعراء الذين اعتبرتَهم جميعًا «غابة أصداء» في أحد الأيام، حتى وإن كانوا مريدين وأتباعًا؟!

منذ زمن لبناني طويل، آلينا على أنفسنا أن ننتمي إلى الهامش. ثمة في بيروت ولبنان، على ما تعلم، مناضلون ورافضون ومتمردون وأحرار و... كتّاب ومثقفون ومفكرون وشعراء حياة وفنانون وهامشيون وبشر عاديون وأهل رأي وموقف. وهؤلاء وغيرهم يقيمون في هوامش المدينة والبلاد وهم قتلى وليسوا موتى، مثلما تزعُم في وصفكَ لأهل بيروت عندما تعتبرهم في تعميمك المخيف و... الفاشي جدًا أنهم «بشر موتى». هؤلاء أيها الأستاذ والصديق الدائم ـ وصديقكَ من صَدَقَكَ لا من صدّقك ـ مزيج روحي عميق وغير مفتعل من الحالمين والهامشيين والمتألّمين والجحيميين والملعونين والأحرار والديموقراطيين والعلمانيين وربما من المؤمنين وربما من اللامؤمنين أيضًا، وقد أخذوا على أنفسهم، كل على حدة، أن يسبحوا عكس التيار وأن يتولّوا، كل من جهته وعلى طريقته، مَهمّة البحث في معنى الحياة والإنسان وفي معنى المدينة وفي معنى لبنان. بل مَهمّة اختراع الحياة القتيلة وإنهاضها من قبرها، والتي تمعن لا في وصفها فحسب بل في التنكيل بها.

5. شوفينية الثقافة

عباس بيضون[1]

أخشى أنّ كلام أدونيس سيبعث شوفينية بيروتية، ولنقلْ لبنانية شوفينية لا تتكتّل ولا تتراصّ إلا في وجه الخصم. لا غبار على اللبناني المقيم إذا طفح كيله من لبنان اليوم، وضاق بشعبه وحكومته وفنونه وثقافته. أمّا أن يفعل هذا آخرُ فأمر لا يطاق. يذكّر هذا بنقّاد السينما الذين يغضبون كثيرًا إذا ظهرت في السينما الأجنبية صور عن قذارة شوارعهم وأحيائهم وهي ليست سرًا بالطبع وفي متناول بصر الجميع، والآخر الأدونيسي متعدد. فالرجل الذي يحمل هوية مثلّثة سورية لبنانية فرنسية هو «الآخر» من أي وجه أتيته. إنه السوري في مواجهة لبنان، ولا ضرر في أن نحاسبه على تَبِعات الوجود السوري في لبنان. الناس الذين يحاسبون العمال السوريين على أفعال حكومتهم لا يفعلون غير ذلك، وثمّة بالطبع من يشجعونهم عليه. إنها الوطنية اللبنانية التي تربّت على الشعور بفوقيتها على المحيط وها هو واحد من الداخل العربي يجد القوة ليقول للبنانيين في وجههم وعلى أرضهم إنّه لا يعبد بيروت. لقد دلّل العرب بيروت ولا نزال نسمع نزار قباني يسميها «ست الدنيا»، ومحاضرة أدونيس ترشّح بدرجة من الاستهانة بست الدنيا، وقد يظن كثيرون أنّه ثأر متأخر من رجل جعلته عالميته يرى نفسه أكبر من بيروت. هذه العالمية تستفزّ الذين يرون أنّ الكوسمولوليتية اللبنانية تثمرت في مكان آخر، ثم أنّ آخرين قد يجدون في أدونيس لبنانيًا عاقًا تخلى وقت الضيق عن بلد أنجده وقت اليسر. الأرجح أنّ الأشخاص أنفسهم قد ينكرون لبنانيته أو يتّهمونه في الآن نفسه بأنّه لبناني سيئ. هذا ضرب من الردود التي لا أظن أنّ أدونيس لاهٍ عنها. لا أعرف دخيلته بالطبع لكني لا أبرّئه من تقصّد الاستفزاز.

تقصّد أدونيس في الغالب استفزاز الشوفينية اللبنانية التي خبِرها جيدًا. وليس صعبًا استفزاز الشوفينية لولا أنها لم تكن حاضرة ولا مهيمنة على الأقل بين مستمعيه، هذه الشوفينية المقتنعة بلا تحفّظ بأنّ لبنانية الدم أعلى وأهمّ من

(1) عباس بيضون، «أدونيس في مسرح المدينة: لو عرفهم أكثر، صحيفة السفير، 7 تشرين الثاني 2003.

الحضور العالمي الكبير لأدونيس، والتي لا تعدل بالولادة والدم أي قرابة فكرية أو ثقافية أو انسانية. والحال أنّني أجد في حضور أدونيس قبل كل شيء نجاحًا لبنانيًا. إذ إنّ الجسر الذي يقيمه شِعره بين تبحّر عربي وأفق غربي هو رؤيا لبنانية أوّلاً. كما أنّ في رؤية هذا الشعر ونبويّته وحي لبناني لاحظناه في سيماه الاولى في أدب الجيل اللبناني الاول الذي أخرج رائين وأنبياء بقدر ما هم شعراء وأدباء (جِبران، نعيمة، الرَّيحاني، أبو ماضي...) ولا أزيد، لكن لبنانية أدونيس التي هي لبنانية بالروح والفكر أقوى بالتأكيد من لبنانية الدم وأجدى.

قيل إن «اللبنانيين أشتات وثقافات متنابذة وفسيفساء طوائف ومتَّحدات طائفية» وإنّ لبنان «مأوى لا وطن والدولة هيكل خارجي تتحرّك فيه التنابذات والتضادات في شكل مشرعّ له». وقيل إنّ لبنان «ليس واحدًا وبيروت ليست واحدة وإنّها مدن عديدة». قيل هذا عن الثقافة اللبنانية نفسها، تبسيطها الكوسموبوليتي ومهارتها في تسويق الماركة العالمية، قيل مثله في فوروم «أشكال ألوان» الأول بنبرة لا تقل احتجاجًا، لكن أن نقول إنّ بيروت «تراكمات أو تجمعات بشرية» أو إنّها «مدينة بلا مدنية» وإنها نوع «من سرقة الفضاء واغتصابه، نوعًا من العنف ضد الارض، نوعًا من اغتيال الارض، واغتيال الفضاء» كما قال أدونيس، فإن الكلام يفيض عن أي معنى ليغدو عنفًا صوتيًا ولفظيًا.

لكن أدونيس الذي رأى في ختام محاضرته أنّ بيروت صورة مصغّرة عن المشرق كله، لم يختر بيروت لغضبته هذه عن عَبَث. لا أظن أنّه كان ليختار دمشق وبغداد والقدس وخاصة القاهرة. إنّه يعلم أنّه يكفي في بعض هذه العواصم أن يتعسّف أحدهم ويصرخ جزافًا أنّها في خطر ما، ليتكتّل الجميع دون أن يتحرّى أحد الصيحة. يعلم أن لهذه المدن من الوطنية لنفسها والعصبية لذاتها ما لا يتسامح مع أيّ نقد وما ينبذ على الشبهة.

لا أحسب أنّ أدونيس وضع حقًا عين المريسة والأشرفية والجمّيزة ازاء الحمرا والروشة والمزرعة والضاحية وبرج حمود. لقد وضع بعضها في جوار بعض ولم يتخيّلها بعضها نصب بعض، أو بعضها حيال بعض، ولو فعل ذلك لبدت «رؤياه الهندسية» أكثر تماسكًا.

ولا أكتم أدونيس أنني أعيش من سنوات في بيروت ولا أراها. وأنني وجدت أنّ هـذا ليس ذنبها بالطبـع ولا ذنبي لكن الألفـة والعادة يعميان، ثـم إن المثال الاوروبي نفســه حجاب فإن فيه من السخاء والتفنن ما يصرف عن سواه. كان عليّ أن أشــحذ بصري كلما مررت تحت أشــجار (حديقة) الصنايــع ولا أكتفي بتلك الراحة التي تداخلني حين أســتظلّها بدون وعي مني، ذلك ما جعلني أجدّد رؤيتي لا للصنايع فحســب ولكن لبعــض مناطق الحمــرا ولبلِس والجامعــة الاميركية وللروشة وبعض زقاق البلاط والجميزة والاشــرفية.. الخ. ولا أكتم أدونيس أنني وجــدت في بعــض ذلك فتنــة أحســب أنّ الاوروبييــن الذين يــزورون بيروت يستشــعرونها أيضًا. لكن هذا على كل حال حديث آخر فأنا ابسّــط نفسي وأبسّط أدونيس، وماذا فعلنا للآن غير التبسيط.

الطائفية هــي كل ما يجده أدونيس فــي الاجتماع اللبنانــي. الطائفية التي يحيلها أدونيس إلى العقل الديني ليبدأ من هنــا محاكمته للمقدّس والماضوية والتأبيــد. الطائفية هي كل المجتمــع اللبناني في رؤية سياســية، أو لنقلْ هي كذلك في نوع من الخطاب التعبوي الذي تلجأ إليه الاحزاب اللبنانية صادقة أو مرائية. ويلجأ إليه الحكام اللبنانيون صادقين أو مرائين. لكن الانعزال الطائفي هو نوع من تكتّل فاشي يرتدّ لأوضاع اجتماعية تاريخية مأزومة. ولعجز متفاقم عن صناعة المجتمع، ولتشتُّت اجتماعي كامل. أي أنّ المسألة ليست تمامًا في الكنيسة والجامع. ثم إن المجتمع اللبناني بالنسبة إلى شاعر في أهمية أدونيس هو مستويات أخرى. هو الديموقراطية المأزومة بالطبع مع صمود تقاليدها التي أطاحت مرة بحكم عســكري بالانتخابات وحدها، هو الجسر الثقافي الذي لم يزل ومدرســة الكوادر التي لم تُغلق تمامًــا. هو علاقة بالوقــت والعمل. هو الفسيفساء الثقافية التي ليست كلها تجزئة. هو التحرر الاجتماعي والاخلاقي. هو درجــة أفضل من تحرر المرأة وتشــدّد أقــل تجاه الفــروض الدينية، وهو المســاكنة والحب الحر أحيانًــا وعدم أخذ المِثليّين بالقســوة، وهــو التعليم المكثّف واللغات الثلاث (العربية الانكليزية، الفرنسية)... لا أريد ان استرسل في ذلك ولا أن أحوّله مديحًا لمجتمع لم يتكلم أدونيس بما يكفي على فساده

المتأصل وبهوراته وعنصريته المستترة واستعداده القاسي وخبثه الاخلاقي إلى حد النفاق، وازدواجيته الفطرية.

من السياســة إلى الثقافة. لا اعرف كيف انتقل أدونيس من المعمار والسياسة فجأة إلى الثقافة («وكما أنّ بيروت مدينة بلا مدنية فإن الثقافة الســائدة فيها، تبدو هي كذلك نوعًا من الاستزلاف لكثرة ما تنطوي عليه من الرياء والزخرفية والتبجح والبعد عن القضايا الكبرى في مختلف المجالات..»). بأيّ سرعة وأيّ جزم يضع أدونيس المثقّف، الثقافة اللبنانية بين قوســين ويَصِمُهــا بعدد من التهم الاخلاقية، الاخلاقية الصافية: الاســتزلاف، الرياء والتبجح. وأظن أنّ الزخرفية أيضًا قد تكون تهمة أخلاقية فتجري مجرى التزيين، وقد تكون إشــارة إلــى نضوب الإبداع. أما البُعد عن القضايا الكبرى فهو الوحيد الذي يملِك حدًّا ثقافيًا. الاســتزلاف، الرياء، التبجح، الزخرفية أمور لا نعرف إن كانت فــي الثقافة أم أهلها. إن كانت في أهلها كان الموضوع موضوع الاشــخاص لا الآثار، ومن الصعب فــي الواقع أن تتحرى شــيئا كالاســتزلاف في نصوص أدبية. قد تجده في تعليقات مجاملة، في مقالات صحافية نقدية، في بعض الترهات الثقافية.

لكن هــل كل الثقافة في لبنــان هي هذه التعليقــات الصّحافيــة والحزازات والأقاويل والمسايرات؟ هل كل الثقافة في لبنان هي في هذا الحانوت الضيق الذي قد لا يكون سوى سوق النمائم والصغائر والتّرهات؟ مثل هذا السوق يوجد في كل مكان، في الغرب والشــرق. فهل نحن لا نجد الثقافة في لبنــان إلا فيه؟ ليس في حصرها هنا شــيء ســوى العنف الصوتي والاســتفزاز ولنقُل التصغير إن لم نقل الازدراء. لم يكلّف أدونيس نفســه ســوى دوس هذه الثقافة على طريقه، كما فعل فِيَل ابن المقفع بصغار الطير.

لأمر ما لا يريد أدونيس أن يرى في الثقافة اللبنانية شيئًا بعد الستينيّات وأوائل الســبعينيّات. لعله الرياء والاســتزلاف والتبجح. أمور يقوم بها أشــخاص تؤذي أشــخاصًا. لا يبعُد عن الظن أن يكون أدونيس أوذيَ لكني أرجو أن لا يعميه ذلك عن رؤية الأهم الذي يقع بالكامل خارج الســوق. الأرجح أن ثقافة ما بعد الحرب اللبنانية قد أنتجت غثاءً كثيرًا بالطبع، لكنها أنتجت أيضًا بعض أفضل ما في ثقافة

العرب اليوم. لن أفصّل كثيرًا لكني أقول إنّ تجربة الحرب هدمت أصنامًا وأطاحت برطانات، ووضعت على المحك طوباويات كبرى. وأجهزت ميدانيًا على لغات وأفكار. هذا ما جعل الرَّطانة القوموية اليساروية تستمرّ ملعلعة في كل مكان تقريبًا إلا هنا. وأظن أنّ شيئًا كهذا يسرّ أدونيس أن يعرفه، وأن يعلم أنّه رغم سوق النمائم الذي تكلّم عنه فإن أشباهه الأُوَل هنا وقد ولدت هنا ثقافة نقدية.

ثقافة البئر المهجور

عبده وازن[1]

لا يمكن اعتبار أدونيس سوريًا في محاضرته عن بيروت. بل يُفترض اعتباره لبنانيًا لئلا يقع الكلام أولاً في أسرِ «الشوفينية» التي كانت الثقافة اللبنانية، وما زالت، براء منها. ثمّ لئلا ينزلق الكلام إلى متاهة العلاقة بين سورية ولبنان، وهي مَتاهة يصعب الخروج منها. على أنّ نص أدونيس في ذاته هو نص مواطن لبناني، يدرك تمام الادراك أسرار بيروت أو ألغازها وكذلك خصائصها وخصالها، ويعلم كيف يدخل إليها وكيف يخرج منها. أليس أدونيس ابن بيروت، العائد إليها دومًا، عودة «الابن الضالّ» الذي كما عبّر سابقًا، لا يستطيع أن يكون لبنانيًا ولا يستطيع إلا أن يكون لبنانيًا؟ إنه ابن بيروت «الضالّ» في معنى أنّه مهما جاب من مدن وأصقاع لن يتمكن من مقاومة الرغبة اللاواعية في العودة إلى بيروت! هكذا يمكن فهم العلاقة الملتبسة أبدًا التي تربط أدونيس ببيروت: علاقة لا تخلو من النزعة «الأوديبية» عندما تكون بيروت أمًّا وأبًا، وعندما تكون أيضًا المدينة البديل والوطن البديل.

هل رحم بيروت منذورة فقط لتلد قايين باستمرار، كما يقول أدونيس؟ ألا تمثّل بيروت صورة «هابيل» المقتول؟ بيروت التي حاول الإسرائيليون قتلها عندما اجتاحوها، بيروت التي سقطت عليها قذائف الأعداء والأخوة، بيروت التي حيكت حولها مؤامرة إقليمية ـ دولية، تورّط فيها أبناؤها أنفسهم في أحيان! هل حقًا ان بيروت «انطوائية»؟ بيروت التي لا يشعر الغريب فيها أنّه غريب، بيروت التي كانت

(1) عبده وازن، «هل أصبحت بيروت... بئرًا مهجورة؟»، صحيفة الحياة، 8 تشرين الثاني 2003.

مدينة الفلسطينيين ومدينة كل العرب، جماعات وأفرادًا، فئات وأحزابًا، بيروت التي سرعان ما يصبح فيها «الغريب» مواطنًا وأخًا وصديقًا...

هل كانت بيروت الستينيّات والسبعينيّات مدينة «التوهّم» الذي أوصلها إلى «التوحّش»؟ ألم تكن بيروت مختبرًا حقيقيًا للثقافة الحديثة والحية وللأفكار الجديدة والتيارات الطليعية؟ لماذا إذًا جذبت بيروت مَن جذبت من كتّاب عرب وشعراء وفنانين ومثقفين؟ ألم تكن مدينة أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عبّاس ومنى السعودي وعبدالرحمن منيف وغادة السمّان وجماعة «الرصيف» وسائر الشعراء العرب على اختلاف انتماءاتهم؟ ألم تكن مدينة الحداثة بامتياز، حداثة مجلة «**شعر**» وحداثة «**الآداب**» وحداثة «**مواقف**»، المجلة التي أصدرها أدونيس في السبعينيّات؟ ما أصعب أن يصف شاعر **مهيار الدمشقي** بيروت في كونها «مصنعًا للمعرفة التي لا تنتج إلّا التعثّر حينًا والضياع والجهل، أجل الجهل! ما أصعب أن يختصر شاعر «المسرح والمرايا» بيروت في ثلاثة رموز: الكنيسة والجامع والدكان السياسي ـ الاقتصادي؟ هل بيروت هي هكذا حقًا؟ أليس من علمانيين في بيروت؟ أليس من مثقفين وطنيين يرفضون الطائفية و«المركنتيلية» والانتهازية...؟ أليس من مثقفين يؤمنون بالحوار ويحققونه سواء من خلال المواقف واللقاءات أم من خلال النصوص التي لا تُجامل ولا تتحايل؟ هل ما يحصل في بيروت الثقافة والأدب والفن هو مجرّد «ضوضاء كلامية»؟ أليست بيروت هي التي كسرت بلاغة «الخطابات» العربية الكبيرة و«فصاحة» الوعظ والارشاد والحكمة؟ أليست بيروت هي التي جعلت القول فعلاً والشعار حقيقة؟

أليست بيروت هي المدينة التي تضمّ ساحاتها وشوارعها ـ على خلاف الكثير من العواصم العربية ـ أقلّ ما يمكن من تماثيل للزعماء والرؤساء ومن صور لهم؟ هل قرأ أدونيس تاريخ بيروت كما يجب ليتصوّره تاريخًا «بائسًا» كما يقول، أو ليقصره على المراحل القديمة فقط، وليربط تراجعه الحضاري بنهوض الأديان التوحيدية؟

هل يمكن استسهال المسألة الطائفية في لبنان، وفهمها كما لو أنها مجرّد ظاهرة سياسية ودينية يمكن إنهاؤها في تخطّيها أو الحكم عليها؟ ألا تتطلب

معالجة المسألة الطائفية دراسة عميقة، ثقافية ودينية، تاريخية واجتماعية، يقوم بها أهل الاختصاص؟ ثم هل بيروت وحدها هي التي تضمّ أحياءً وطوائف وثقافات؟ أليست المدن، كل المدن مجموعات أحياء وثقافات وبيئات وجماعات...؟

قد تحتاج «محاورة» نصّ أدونيس عن بيروت إلى الكثير من الصفحات، لكونه يحفِل بالتفاصيل والملاحظات والأفكار. ولعلّ ما يلفت فيه، أكثر ما يلفت، أنه لم يذكر ولو ظاهرة ايجابية واحدة في بيروت، كأنّ بيروت غارقة في ظلام سحيق ولا ضوء فيها ولو ضئيلاً، ولا منارة ولو شاحبة! الظاهرة الإيجابية التي لحظها أدونيس هي ظاهرة «شارع المعرض» الذي رمّم أخيرًا من غير أن يفقد «ذاكرته» البيروتية. وفات أدونيس أنّ هذا الشارع الذي كان جزءًا من بيروت الشعبية، أصبح اليوم وجهًا لمدينة أخرى، وموقعًا للزائرين والسائحين، وشارعًا جميلاً يشعر فيه اللبنانيون أنفسهم أنهم سُيّاح عابرون!

يعلم أدونيس أنّ الصورة القاتمة التي رسمها لبيروت هي الناحية السوداء من وجهها، وأنّ ثمة ناحية أخرى بيضاء ومضيئة. ولكن لا أحد يدري لماذا ازداد أدونيس تشاؤمًا، هو الذي انقطع عن بيروت فترة طويلة، حتى كاد ألّا يجد فيها المدينة التي يعرفها! لو عاش أدونيس سنوات «منفاه» في بيروت لكان أدرك أنّ بيروت هي مدينة حقًّا وليست «مجرد اسم تاريخي»! فانقطاعه عن بيروت منذ بداية الحرب ـ التي يسمّيها أهلية وينزع عنها أي صفة أخرى ـ جعله غريبًا عنها وجعلها غريبة عنه. وهذه الغربة بدورها جعلته يتوهّم بيروت مدينة أخرى وجعلته كذلك عاجزًا عن قبولها، هي التي كانت مدينته بامتياز.

ثقافة المحبة

أدونيس[1]

لم تكن هذه المحاضرة عن «واق الواق»، أو عن مدينةٍ لا عمرَ لها، أنشأها المقاولون والتّجار. لا قضية لها غير مجرّد السكن. لا أفق غير مجرّد الاتّجار. كانت المحاضرة حول مدينةٍ عريقة. مدينةٍ لا أرى نفسي، بِصحّتها الكاملة، إلّا

(1) أدونيس، «ليس لأحد أن يعلّمني حبّ بيروت»، الحياة، 27 تشرين الثاني 2003.

فيها، عندما أتَمرأى في مرايا العالم. مدينةٍ أعشقها. وبقوّة هذا العشق وسيطرته، لا أقدر أن أراها إلّا جميلةً وكاملة. لا أقدر أن أتحمّل ما يُضفي عليها البشاعة، أو ما يحيل جسدها إلى مجموعةٍ من الركام. مدينةٍ لم يكتب عنها أحدٌ من أبنائها، كمثل ما كتبت عنها، شَغفًا، وتولّهًا، واستشرافًا. فبيروت كمثل موسيقى خافتة حينًا، جهيرة حينًا، تتغلغل في جميع ما كتبته، نثرًا وشعرًا، منذ ولدتُ فيها، كما كرّرتُ مرارًا، ولادتي الثانية ـ شعريًّا وثقافيًّا. وباسم هذا العشق أرفض، قطعيًّا، أن يعلّمني أحدٌ، أيًّا كان، حُبَّ بيروت. إنّها وجهيَ ـ كلّما نهضتُ، صباحًا، ونظرت في المرآة، أسألها عِبرَ وجهي: كيف أنتِ؟ كيف أصبحتِ؟ وماذا تفعلين، اليوم؟ وباسم هذا العشق أرفض، قطعيًّا، أن يذكّرني بها أحدٌ أيًّا كان. وباسم هذا العشق نفسه، حاولت أن أشعل «حربًا» ثقافيةً، لعلّها تساعد على جلاء صورتها، وعلى جلاء العلاقة بينها وبين أبنائها ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً.

أعرف أن في بيروت شعراء وفنّانين وكتّابًا ومفكّرين ـ نساءً ورجالاً، بارزينَ، مبدعين. أعرف أنّ فيها مهندسين ومحامين وقضاةً كبارًا. أعرف أن فيها سياسيين بارعين. أعرف أنّ فيها صِحافيين ورجالَ إعلام تزدهي بهم حياتنا اليوميّة. أعرف أن فيها رجالَ دينٍ يتمنّى الفضاء أن يكون شريكًا دائمًا لهم في توجّههم إلى الله. أعرف كذلك أنّ في بيروت نساءً هُنّ بين أعمق نساء العالم، وأكثرهنّ بهاءً.

بهذه المعرفة نفسها ساءلتُ بيروت ـ ساهرًا عليها، مستيقظًا فيها، معرّيًا إيّاها لكي أحسن رؤيتها، كما هيَ، خارج التوهّم «اللبناني»، وخارجَ اللّبننَةِ البلاغيّة. لكي أرى كيف ولماذا سكتت على قتل أبنائها... يعرفهم الجميع، ويشكّلون جزءًا ضخمًا من تراث لبنان، قُتلوا بالرصاص، وقُتل غيرهم بالهجرة، أو بالإهمال.

وبهذه المعرفة ساءلت ثقافة بيروت لكي أتفهّم كيف ولماذا هي كذلك «تقتل» يوميًا مبدعيها ـ جبران خليل جبران، جورج شحادة، يوسف الخال، فؤاد غابريال نفّاع، سعيد تقي الدين، ناديا تويني، ميشال شيحا، عبد الله العلايلي. «تقتلهم» بإهمال إبداعاتهم وأحلامهم: لا تحتضنها، لا تحتفي بها، كما يجدر بمدينة عظيمة. وكيف ولماذا انطفأت الشُّعَل الثقافية الخلّاقة التي مثّلتها مجلّة **المكشوف** ومجلة **شعر**، ومجلّة **مواقف** ومجلّة **آفاق** ومجلّة **الآداب** وغيرها. وكيف ولماذا تواصل قتل

المسرح ومؤسساته، وقتل الموسيقى والفنّ إلى جانب الجامعة الوطنية والمدرسة الرسمية والعلم، في عزوف كلّي عن توفير المناخ الضروري للبحث والإبداع في مختلف الميادين، الإبداع الذي لا معنى لبيروت إلّا بدءًا به، ومنه، وفيه، لأنه هُويتها وأفقها. وكيف ولماذا تناهبَت ثرواتِ أهلها، في حربها الأهلية، في المصارف والأسواق ـ وتوحّدت فيها، في هذا كلّه، «الثورة» و«الرّجعة» في ثوب واحد. ثمّ كيف لم يُنظّم بعد نهاية تلك الحرب الطويلة المعقّدة أيّ مؤتمر وطنيّ لبحث أسباب قيامها وظروفها ونتائجها، ولاستخلاص العبر والدروس ورؤية المستقبل؟

وبهذه المعرفة كنت أسأل نفسي دائمًا: كيف يمكن لمن يحب بيروت الكريمة، ألّا يزلزل ما يشوهها؟ مع ذلك، يبدو أنني أشعلت حربًا أهليّة ثقافيّة. سوء نيّة؟ سوء تفاهم؟ أم ماذا؟ ما يمكن استنتاجه، وهذا هو الفاجع، أنّ حرية الرأي والنقد ليست مهدّدة من قبل السلطة بقدر ما هي مهددة من المواقع التي يُفترض فيها الكفاح من أجل حرية الاختلاف وحرية النقد. مع ذلك لن أقول: «لهم بيروتهم، ولي بيروتي». سأقول على العكس: لنا جميعًا بيروت واحدة.

ربّما فهُم نقدي لبيروت فهمًا تقليديًا. ليس النقد، في تقاليدنا، أن ترجّ الأسس عينها، أن تَعيد النّظر جذريًا، توكيدًا لاهتمامكَ وارتباطكَ بما تنقده، ولأهميّة ما تنقده. هكذا لا تزال بيروت، كمثل شقيقاتها العربيّات، توحّد النّقدَ بالهجاء والذمّ والشّتيمة، وبالتحقير والنبذ. وهذه نظرةٌ ثقافيّة تصدرُ عن نظرةٍ دينية: لا يُنقَد المقدّس. وللمقدّس الغيبيّ انعكاساتٌ وصورٌ في الحياة وفي الأشياء المرئية. هكذا لا يجوز نقد المقدّس الوطني، أو الاجتماعيّ أو الأخلاقيّ أو السياسيّ. وكما أنّ النبوّة لا تُنقَد، فالمَلِكُ هو كذلك، لا يُنقَد. والسؤال هو: كيف يتبنّى هذه النّظرة تقدميّو بيروت وعقلانيّوها، كما يتبنّاها رجعيّوها، تمامًا؟ لكنه سؤال يقودنا إلى مشكلاتٍ أخرى، ليست هذه المقالة مكانًا لها.

بالنّسبة إليّ، لا أنقد إلّا المُهمّ وما يَهمُّني. ولن أكون في نقدي لحاضر بيروت أقلّ جذرية من نقدي للحاضر العربي في «بيان 5 حَزيران 1967». وقد نقدت بيروت لسببٍ أساسٍ أصوغه كما يأتي: أينما ذهبت في العالم كلّه، أقرأ أوّلاً كتاب بيروت، وأتكلّم أوّلاً لغة بيروت. ولقد نقدتُها كأنني أنقد نفسي.

كم لبنانيًا يمكن أن يقول بتواضعٍ وصدقٍ، وبهذه الدّلالة اللّاكانيّة: «أنا قارئ بيروت»؟ بلى، إن ثمّة محنةً هائلةً في قراءة بيروت، ليس لأنّها غامضة، عصيّة، وإنما لأنّها محجوبةٌ بمختلف أنواع «المقدّسات». وما يقال هنا عن بيروت، يقال كذلك عن شقيقاتها ـ المدنِ العربية، ويُقال عن العرَب أيضًا.

وما يضير «هُويّة» بيروت، إن قلتُ إن وضع «التّعليم» فيها عقبةٌ هائلةٌ في وجه العلم؟ إن قلت لا هُويّة لها إلّا بِقدر ما تعرف كيف تجعل من تراثها موجةً حيّةً في خِضمّ حياتها الزّاخرة، وكيف تخلصُ من سِجنِ «الجَمْع» إلى فضاء الفرد، وكيف تخرج من المؤسّسة الدينيّة المغلقة إلى الإيمان الحُرّ الطّليق، وكيف تَتجاوَزُ الشَّرعَ إلى الشعر؟

بلى، بيروت «هويّة» ـ نَصٌ لم يقرأ حتى الآن إلّا قراءة مذهبيّةً ـ فما يضيرها إن قلت: حان الوقت لكي تُقرأ ثقافيًا. لكي تُقرَأ لا بوصفها «جوهرةً»، بل بوصفها كوكبًا من البشر والحجر والتراب يدور في فلك التّاريخ، وفلك العالم الرّاهن؟

الطائفة، اليوم، في بيروت، تخرج من «دِينيّتها» وتصبح حزبًا سياسيًّا. إنها ظاهرةٌ تُضمِرُ تطوّرًا يقلب جميع الأسس التي قام عليها لبنانُ ـ البدايات. بل يمكن القول إن لبنانَ هذا مهدّد بخطر الانتهاء. وكانت الطائفيّة في لبنان تملِك عَقلَ الإنسان، واليوم أخذت تملِك جسمَه كذلك. أصبح اللّبناني أسيرَ طائفته على نَحوٍ كامل، عقلاً وجسمًا. صار مستعبَدًا في عمق أعماقه. مجرّدَ رقمٍ، مجرّدَ شيء. وفي هذا تلتقي البنية الطّائفيّة البنيةَ الفاشيّة.

ومَن المواطِنُ البيروتيّ، اليوم؟ إنه عاملٌ في بنيةٍ هي التي عَملته. إنه يتحرك داخلَ سجنٍ لا وجودَ له إلّا فيه وبه. السجن الطّائفي هو الذي يكوّن المواطنَ: كيف يُمكنه، والحالة هذه، أن يكونَ حُرًّا؟ وهذه البنية نفسُها هي التي تُسهِّل على القوى الخارجية «سرقة» لبنان. بل يمكن القول إن لبنان «مسروقٌ» سَلفًا، بفعل هذه البنية.

والمفارقة أنّ القوى الثقافيّة اللّبنانية التي تصدّرت الدّعوة إلى الوحدة العربية العَلمانية، تخلّصًا من العثمانيّة ـ الدّينية، تُخلِّف لوارثيها ضَياعًا مزدوجًا:

ضياع «الوحدة» في عودةٍ طاغيةٍ للنزوع الدّيني المسيّس، وعلى نحو أكثر تشدّدًا، وضياع «الوطن» اللبنانيّ في تَفتُّتٍ لم يُشهَد له مثيلٌ من قبل.

ولئن كانت «الوحدوية» في أساس المسؤوليّة عن كارثة فلسطين، فإنّ «اللّبنانويّة» تغامر بأن تصبح مسؤولة عن «إنهاء» لبنان بالمعنى الذي اعتنقناه.

المفارقةُ الأكثرُ دلالةً هي أنّنا نرى، اليوم، داخل كلّ بلدٍ عربيّ «شَعبين»: شعب النّظام، وشعب الشّارع، ونجد في لبنان شعوبًا متعدّدة لا ترتبط بالنّظام، بل بالطّائفة.

هكذا نرى أنّ الخطاب «اللبناني»، اليوم، بمعناه الوطني الواسع، يخفي تصدّعاتٍ وانشقاقاتٍ كبيرة. وهو، في ذلك، يشبه خطاب «الوحدة العربية»: ألفاظ تخرج من الأفواه مشحونةً بالأمل، لكي تَطِنَّ فارغةً في فضاء الواقع.

وأعرف أن هناك أفرادًا لبنانيين (وعربًا) متفوّقين في جميع الميادين، وقد يَبُزّون أندادهم في العالم. لكن لا يجوز أن ننسى أمرين: الأوّل هو أنّ هذا التفوّق لم يَحصُل بفعل الدّاخل اللبنانيّ (أو العربي)، وإنما حصلَ في شروط «الخارج» وبنية العلم «الخارجيّ».

والثاني هو أنّ الأفراد المتفوقين في المجتمع لا يشكّلون معيارًا لتقدّمه. إنما يتمثّلُ المعيار في البنية ـ المؤسسة: العائلية ـ التربويّة التعليميّة، الفكريّة، الاجتماعية، الاقتصاديّة. وعلى هذا لا يتغيّر المجتمع بمجرّد تقدّم عددٍ من أفراده. لا يتغيّر إلّا بتغيّر مُؤسّساته.

نتعلّم أن بيروت، اليوم، في أمسّ الحاجة إلى نبوّاتٍ فكريّة وسياسية واجتماعيّة كبرى. وأنّ طموحات أنبيائِها يجب أن تكون أكبر وأعلى من الاكتفاء بتسلّق الصّخر نفسه الذي تسلّقه ماعزُ التاريخ. نتعلّم كيف نرفض أن تتحول بيروت إلى هيكل احتفاءاتٍ بحجارة الماضي وغبار الأمس. إلى تقليدٍ يلتهم العقلَ، وتقليدٍ آخر يلتهم الجسد والرّوح. نتعلّم أن نُصغي إلى لبنانيين كثيرين ـ كلٌّ منهم يحاول أن يبنيَ لنفسه منفى في الخارج، أو منفى داخل نفسه. كلٌّ منهم يجهر: المعتقدات، المعارف، الخطط، البرامج، المؤسّسات، الأفكار، الاتجاهات... كلّها تفقد مصداقيّتها. ولا أجسامٌ وراءها، بل ظلال. وكلٌّ يتابعُ هذا الجَهر: يصعب الإيمان بأيّ شيء. يصعب التّصديق بما يُذاعُ ـ تبشيرًا وتطمينًا. كلّ

شيء يُراوغ أو يكذب. وتكاد الحياة نفسُها أن تتحوّل إلى نوعٍ من المراوغة. وصار الخلاص غامِضًا، بعيدًا وملتبسًا.

ما الحقيقة في لبنان؟ أهو «مجتمعٌ» حَقًّا، أم هو «مجتمعات ـ طوائف»؟ وما الثقافة التي تنهض عليها «الحقيقة» فيه «أو الحقائق»؟ ومن أين تجيء هذه الثقافة؟ من «جامعته» أو «جامعاته»؟ من «كنيسته» أو «كنائسه»؟ من «جامعه» أو «جوامعه»؟ مِن أين؟ مِن القوميّة اللبنانيّة، أو القومية السوريّة، أو القومية العربيّة؟ من الماركسيّة، أو اللّيبراليّة؟ من أين؟

ولقد تحوّلت الثقافة السّائدة إلى نوعٍ من «الإعاشة الفولكلورية» تُوزَّع على النّاس. وهي مع ذلك، توزَّع بالمحاباة، لا بالمساواة. إضافةً إلى أنَّ هذه الثقافة لم تستطع، بيمينها ويسارها، أن تجمع في حركيّة واحدة، فقراء لبنان أو ضحايا الفقر، طَوالَ خمسين سنة. على العكس، زادتهم تمزيقًا، وابتعادًا بعضهم عن الآخر. وتكاد أن تقتل في نفوسهم الثّقة بالمجتمع الذي يشاركون في تكوينه. وما يكون شأنُ «مجتمع» لا يثق به أفرادُ هم الذين يكوّنونه؟

لم أرد ولن أريدَ أبدًا أن تكون علاقتي ببيروت علاقةً مع طائفةٍ أو مذهب. حزبٍ أو زعيم. تجمّع أو اتّجاه. مصلحةٍ أو فائدة. نشر كتبٍ أو إنشاء مجلّةٍ أو جريدة. أرفض أن تكون إلّا كمثل علاقتي مع نفسي، وعلاقتي مع الحقيقة.

وسأظلّ عاملاً طامحًا لكي أكون دائمًا مع الحقيقة. هكذا أُصرّ على أن أرَى كلّ شيء، وأن أقولَ، ما استطعت، كلّ شيء. دون خوفٍ. دون مراعاةٍ. دون مساومة.

لن أرى الغروبَ شروقًا، والدّكّان صرحًا ثقافيًا، والبئرَ بحرًا، ولو «وُضعت الشمس في يميني والقمر في يساري». لن أنظر إلى مَسْرح سياسيّ إلّا عبرَ الآلام والأعذِبة التي تحوّم فوق خشبته وحولها، وعبر الثمن الذي يكلّفه هذا المسرح. وسوف أحارب أيَّ إغواءٍ لاستقالةِ وَعيي. وأقتلعُ فنَّ «التّبصير»، لكي أُرسيَ فنَّ الاستبصار. ولن أشارك في التأسيس لأيّ نوعٍ من أنواع الإرهاب المُضمَر الذي يحول دون المساءلة، وإعادة النّظَر، والنّقد الجَذريّ. ولن أكون إلى جهة التّعابير والألفاظ، وإنّما إلى جهة الأشياء نفسها التي تُفصح عنها.

هكذا سأظلّ أرى إلى بيروت بعينٍ لا ترضى إلّا برؤية كلّ شيء، لا الظّاهرَ وحده، بل الخفيّ الممكن كذلك. وسوف أظلّ مصغيًا إليها بأذنٍ لا تَرضى إلّا بأن تَسمع حتّى السّرائر. محاولاً أن ألمسَ «ما لا يُلمَس»، وأن أقولَ «ما لا يقال»، وأن أهبطَ في «الثقوب السُّود» التي تنخر جسدَ الكرة اللبنانية، وجسد الثقافة اللبنانية (والعربيّة). وسوف أظلّ دائبَ العمل على زلزلة القطعيّة والتبعيّة، وعلى كَنس الرّكام.

قبلاً، رَأيتُ بيروت أكثر مما عشتها. اليوم، أعيشها أكثرَ ممّا أراها.

مراجع البحث(*)

- أبو زيد، نصر حامد، **نقد الخطاب الديني**، القاهرة، 1994.
- أبو زيد، نصر حامد، **الاتجاه العقلي في التفسير**، القاهرة، 1993.
- أبو زيد، نصر حامد، **فلسفة التأويل**، القاهرة، 1993.
- أبو شبكة، إلياس، **دراسات وذكريات**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الثانية، 1970.
- أبو فخر، صقر، **حوار مع أدونيس**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.
- أدونيس، **ها أنت أيها الوقت**، بيروت، 1993.
- أدونيس، **الثابت والمتحوّل: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، أربعة أجزاء، بيروت، دار الساقي، الطبعة الثامنة، 2002.
- أدونيس، **الشعرية العربية**، بيروت، 1985.
- أدونيس، **الكتاب**، لندن، دار الساقي، 1995.
- أشكروفت، بيل، وبال آهلواليا، **إدوارد سعيد - مفارقة الهوية**، دمشق، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع مع دار الكتاب العربي، 2002.
- أمين، قاسم، **الأعمال الكاملة (تقديم محمد عمارة)**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1976.
- الأنصاري، محمد جابر، **التأزّم السياسي عند العرب وموقف الإسلام**، بيروت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
- أنطون، فرح، **ابن رشد وفلسفتنا، مع نصوص المناظرة بين محمد عبده وفرح أنطون، تقديم أدونيس العكرة**، بيروت، دار الطليعة، 1981.

(*) انظر هوامش الفصول لمزيد من المراجع.

- أنطون، فرح، **ثلاث روايات (تقديم أدونيس العكرة)**، بيروت، دار الطليعة، 1979.
- أبو مراد، نبيل، **الأخوان رحباني: حياة ومسرح**، بيروت، دار أمجاد للنشر والتوزيع، 1990.
- أبو سعد، أحمد، **قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية**، بيروت، مكتبة لبنان، 1987.
- ألكسان، **الرحبانيون وفيروز**، دمشق، دار طلاس، 1992.
- البستاني، أنطوان مسعود، **المبادئ اللغوية الجديدة**، 1 ـ 4، بيروت، دار المشرق، 1990.
- البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، بيروت، دار المكشوف، 1969.
- البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، بيروت، دار المكشوف، 1969.
- البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث**، بيروت، دار المكشوف، 1969.
- البستاني، فؤاد افرام، **روائع**، **مجلّد 22: بطرس البستاني**، **آداب العرب**، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1929.
- البعلبكي، روحي، **المورد قاموس عربي ألماني**، بيروت، دار العلم للملايين، 2005.
- تويني، غسان، مقدّمة، **بعلبك ايام المهرجان**، بيروت، دار النهار للنشر، 1994.
- جبر، جميل، **خليل حاوي**، بيروت، دار المشرق، 1991.
- جحا، ميشال، **خليل مطران**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981.
- الحاج، أنسي، **كلمات كلمات كلمات** (3 مجلدات)، بيروت، دار النهار، 1992.
- حاوي، إيليا، **نبهان**، بيروت، دار الجيل، 1986.
- حاوي، إيليا، **مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره**، بيروت، دار الثقافة، 1987.
- حاوي، خليل، «عدد خاص عن خليل حاوي»، **الفكر العربي المعاصر**، بيروت، حزيران ـ تموز 1983.
- حاوي، خليل، **رسائل الحب والحياة**، بيروت، دار النضال، 1987.
- حسين، طه، **على هامش السيرة**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1973.
- حسين، طه، **الأيام**، القاهرة، دار المعارف، 1972.
- حسين، طه، **مستقبل الثقافة في مصر**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1996.
- الحدّاد، إلياس، وكمال الشرتوني، **عقود الأيام قراءة وتعبير**، 1 ـ 4، بيروت، دار المشرق، 1995.
- الحكيم، توفيق، **عودة الروح**، القاهرة، دار الشروق، 2002.
- حنّا، ميلاد، **الأعمدة السبعة في الشخصية المصرية**، القاهرة، 1993 (أعادت نشرها دار روافد للنشر والتوزيع عام 2013).

- حيدري، بُلند، **إلى بيروت**، لندن، دار الساقي، 1989.
- خاطر، لحد، **العادات والتقاليد اللبنانية، الجزء الأول والجزء الثاني**، بيروت، الناشر والموزّع منير لحد خاطر، 1977.
- خاطر، لحد، **أحداث وأحاديث من لبنان**، بيروت، الناشر والموزّع منير لحد خاطر، 1968.
- خوري، رئيف، **الدراسة الأدبية**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الرابعة، 1969.
- خوري، رئيف، **الفكر العربي الحديث ـ اثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الثانية، 1973.
- درويش، محمود، **ذاكرة للنسيان**، بيروت، دار العودة، 1983.
- درويش، محمود، **يوميات الحزن العادي**، بيروت، دار العودة، 1973.
- درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلّد الثاني، **ورد أقلّ 1986**، بيروت، دار العودة، الطبعة الأولى، 1994،
- ديب، كمال، **أمراء الحرب وتجار الهيكل: رجال السلطة والمال**، دار النهار، 2007، ودار الفارابي الطبعة الرابعة، 2015.
- ديب، كمال، **هذا الجسر العتيق: سقوط لبنان المسيحي 1920 ـ 2020؟**، بيروت، دار النهار، 2008 و2013.
- الرحباني، زياد، **نزل السرور**، بيروت، دار مختارات، 1994.
- الرحباني، زياد، **بالنسبة لبكرا شو**، بيروت، دار مختارات، 1994.
- الرحباني، زياد، **فيلم أميركي طويل**، بيروت، دار مختارات، 1994.
- الرحباني، زياد، **شي فاشل**، بيروت، دار مختارات، 1994.
- الريحاني، أمين، **قلب لبنان**، بيروت، مؤسسة الريحاني، 1970.
- سحّاب، فكتور، **السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة**، بيروت، دار العلم للملايين، 1987.
- سعادة، أنطون، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، بيروت، مؤسسة سعادة الثقافية، ط 12، 2013.
- السودا، يوسف، **تاريخ لبنان الحضاري**، بيروت، دار النهار، طبعة ثانية، 1972.
- سعيد، إدوارد، **صور المثقّف**، بيروت، دار النهار، 1996.
- السعيد، خالدة، **الحركة المسرحية في لبنان 1960 ـ 1975، تجارب وأبعاد**، بيروت، لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، 1998.

- السعيد، رفعت، **ثلاثة لبنانيين في القاهرة: شبلي الشميّل، فرح أنطون، رفيق جبّور**، بيروت، دار الطليعة، 1973.
- سلام، محمد زغلول، **القومية العربية في الأدب الحديث**، القاهرة، دار المعارف، 1959.
- سويد، محمد، **يا فؤادي ـ سيرة صالات العرض الراحلة**، بيروت، دار النهار، 1996.
- شرابي، هشام، **الجمر والرماد**، بيروت، دار نلسن، 1998.
- شرابي، هشام، **المثقفون العرب والغرب**، بيروت، دار النهار، 1978.
- شرارة، عبد اللطيف، **وحدة العرب في الشعر العربي: دراسة ونصوص شعرية**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988.
- شرارة، حياة، **صفحات من حياة نازك الملائكة**، لندن، رياض الريّس، 1994.
- الشرتوني، المعلّم رشيد، **مبادئ العربية في الصرف والنحو 1 ـ 4**، بيروت، دار المشرق، 1968.
- شريح، محمود، **خليل حاوي وأنطون سعادة: روابط الفكر والروح والشاعر في الحزب**، بيروت، دار نلسن، 1995.
- شيخو، الأب لويس، **الأدب العربي في القرن التاسع عشر**، مجلّدين، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926.
- صاغية، حازم، **هذه ليست سيرة ذاتية**، بيروت، دار الساقي، 2006.
- صاغية، حازم، **الهوى دون أهله ـ أم كلثوم سيرة ونصًا**، بيروت، دار الجديد، 1991.
- الصباح، سعاد، **برقيات عاجلة إلى وطني**، الكويت، دار سعاد الصباح، 1994.
- الصباح، سعاد، **هل تسمحون لي أن أحب وطني؟**، الكويت، دار سعاد الصباح، 1994.
- صالح، فخري، **ادوارد سعيد دراسة وترجمات**، بيروت، منشورات الاختلاف، 2009.
- صيداوي، رفيف رضا، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975 ـ 1995**، بيروت، دار الفارابي، 2003.
- طرابلسي، فوّاز، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة**، بيروت، رياض الريّس للكتب، 2006.
- طرابيشي، جورج، **نقد نقد العقل العربي ـ نظرية العقل**، بيروت، دار الساقي، 1999.
- طرابيشي، جورج، **نقد نقد العقل العربي ـ إشكاليات العقل العربي**، بيروت، دار الساقي، 1998.
- طراد، مجيد، وربيع محمد خليفة، **فيروز حياتها وأغانيها**، طرابلس، المؤسسة الحديثة للكتاب، 2001.

- عاشور، رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني**، بيروت، دار الآداب، 1977.
- عبّاس، إحسان، **غربة الراعي**، بيروت، دار الشروق، 2006.
- عبد الرازق، علي، **الإسلام وأصول الحكم**، سوسة (تونس)، دار المعارف للطباعة والنشر، 1999.
- عبده، وازن، **محمود درويش: الغريب يقع على نفسه قراءة في أعماله الجديدة**، بيروت، رياض الريّس، 2006،
- عبود، مارون، **جُدُد وقدماء**، بيروت، دار الثقافة، 1954.
- عبود، مارون، **روّاد النهضة الحديثة**، بيروت، دار العلم للملايين، 1952.
- عبود، مارون، **مجدّدون ومجترّون**، بيروت، دار مارون عبود ودار الثقافة، 1979.
- عبود، مارون، **الرؤوس**، بيروت، دار مارون عبود ودار الثقافة، 1999.
- عبود، مارون، **الأمير الأحمر**، بيروت، دار مارون عبود، 1997.
- عبود، مارون، **حبر على ورق**، بيروت، دار مارون عبود ودار الثقافة، لا تاريخ.
- عبيد، جوزف، **الصلاة في أغنيات فيروز**، جونيه، المكتبة البولسية، 1974.
- عشقوتي، منير، **شعراء لبنان ـ خليل مطران شاعر القطرين**، بيروت، دار المشرق، 1991.
- العظم، صادق جلال، **النقد الذاتي بعد الهزيمة**، بيروت، دار الطليعة، 1968.
- عقل، سعيد، **قدموس**، بيروت، منشورات دار الفكر، 1944.
- عقل، سعيد، **كما الأعمدة شعر**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1974.
- عقل، سعيد، «تمهيد» في عاصي ومنصور، **موسم العز أوبريت في فصلين**، منشورات ريمون حداد، 1960، ص 3 ـ 4.
- العقّاد، عباس محمود، **رجال عرفتهم**، القاهرة، دار الهلال.
- علي، ناصر، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، بيروت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- عوض، ريتا، **إعلام الشعر العربي خليل حاوي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
- عوض، لويس، **أوراق العمر سنوات التكوين**، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1989.
- عوض، لويس، **تاريخ الفكر المصري الحديث**، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2014.
- غريّب، روز، **تمهيد في النقد الحديث**، بيروت، دار المكشوف، 1972.

- غريّب، روز، **جبران في آثاره الكتابية**، بيروت، دار المكشوف، 1973.
- الفاخوري، حنّا، **تاريخ الأدب العربي**، بيروت، منشورات المكتبة البولسية، الطبعة الثانية عشرة، 1987.
- فاضل، جهاد، **الأدب الحديث في لبنان: نظرة مغايرة**، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 1996.
- فاضل، جهاد، **الشعوبية المعاصرة**، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1990.
- فاضل، جهاد، **نزار قبّاني الوجه الآخر**، لندن وبيروت، مؤسّسة الانتشار العربي، 2000.
- فاضل، جهاد، **أسئلة النقد**، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، لا تاريخ.
- فاضل، جهاد، **أسئلة الشعر**، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، لا تاريخ.
- فريحة، أنيس، **قبل أن أنسى**، طرابلس، جرّوس برس، 1989.
- فريحة، أنيس، **اسمع يا رضا!**، بيروت، المطبوعات المصوّرة، 1971.
- فريحة، أنيس، **القرية اللبنانية: حضارة في طريق الزوال**، طرابلس، جرّوس برس، 1957.
- فريحة، أنيس، **سوانح من تحت الخرّوبة**، طرابلس، جرّوس برس، 1988.
- فودة، فرج، **قبل السقوط**، القاهرة، دار المستقبل، 2004.
- القاري، أمين، **روائع الزجل**، تقديم إميل يعقوب، طرابلس، جرّوس برس، 1998.
- قباني، نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، بيروت، منشورات نزار قباني، الطبعة الثالثة 1983.
- قصير، سمير، **تاريخ بيروت**، دار النهار، 2006.
- القعيد، يوسف، **الحرب في بر مصر**، القاهرة، دار الشروق، 1979.
- كُريّم، م.، **المسرح اللبناني في نصف قرن: 1900 ـ 1950**، بيروت، دار المقاصد، 2000.
- كنفاني، غسّان، **الآثار الكاملة**، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1994.
- لاروس، **المعجم العربي الحديث**، تأليف خليل الجر مع محمد خليل الباشا وهاني أبو مصلح ومحمد الشايب، باريس، مكتبة لاروس، 1973.
- لجنة مهرجانات بعلبك الدولية، **فيروز في الليالي اللبنانية: مختارات من مسرحيات الأخوين رحباني**، بيروت، مهرجات بعلبك، 1998.
- مروّة، نزار، **في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني**، محرّر: محمد دكروب، بيروت، دار الفارابي، 1998.
- مسعود، جبران، **لبنان والنهضة العربية الحديثة**، بيروت، بيت الحكمة، 1996.

- المقدسي، أنيس، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، بيروت، دار العلم للملايين، 1982.
- الملائكة، نازك، **ديوان نازك الملائكة**، مجلّد 1 و 2، بيروت، دار العودة، 1981.
- منسّى، مي، «منصور رحباني يكمل الرسالة»، **النهار**، 4 حزيران 1991.
- منسّى، مي، «بعلبك: مهرجان الأرض والانسان»، في غسّان تويني (محرّر)، *Baalbeck: les Riches heures du festival*، بيروت، دار النهار، 1994، ص 6 ـ 63.
- مصوّع، م.، **جماليات الإبداع الرحباني: دراسة تحليلية للأعمال المسرحية للأخوين عاصي ومنصور الرحباني**، بيروت، بيسان للنشر والتوزيع، 2006.
- منيف، عبدالرحمن، **الكاتب والمنفى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.
- نعيمة، ميخائيل، **أحاديث مع الصحافة**، بيروت، مؤسّسة نوفل، 1989.
- نعيمة، ميخائيل، **جبران خليل جبران: حياته، موته، أدبه، فنّه**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1974.
- نعيمة، ميخائيل، **المراحل**، بيروت، مؤسسة نوفل، 1989.
- نعيمة، ميخائيل، **النور والديجور**، بيروت، مؤسسة نوفل، الطبعة الثامنة، 2001.
- النجمي، كمال، **تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبدالوهاب**، القاهرة، دار الشروق، 1993.
- نخلة، أمين، **دفتر الغزل**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1968.
- نصر، م.، «**الغرباء**» **في خطاب لبنانيين عن الحرب الأهلية**، لندن، دار الساقي، 1996.
- نيتشه، فريدريش، **هكذا تكلّم زرادشت: كتاب للجميع وليس لأحد**، ترجمة علي مصباح، كولن، منشورات الجمل، 2007.
- هبرماس، يورغن، **الحداثة وخطابها السياسي** (ترجمة جورج تامر)، بيروت، دار النهار، 2002.
- هيكل، محمد حسين، **زينب أول رواية عربية**، القاهرة، المؤسسة المصرية للكتاب.
- اليازجي، كمال، وأنطون غطاس كرم، **أعلام الفلسفة العربية ـ دراسات مفصّلة ونصوص مبوّبة مشروحة**، بيروت، مكتبة لبنان، الطبعة الرابعة، 1990.
- اليازجي، كمال، وأنطون غطاس كرم، **تراث العرب في العلم والفلسفة**، بيروت، دار المكشوف، الطبعة الأولى، 1970.
- يعقوب، إميل بديع، **معجم الطلاب في الإعراب والإملاء**، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، 2001.

ببليوغرافيا

Abdennur, Alexander, *The Arab Mind: An Ontology of Abstraction and Concreteness*, Ottawa, Kogna Publishing Inc., 2008.

Accad, Evelyn, *Sexuality and War: Literary Masks of the Middle East*, New York, New York University Press, 1990.

Abu-Lughod, Ibrahim, *Arab Rediscovery of Europe: A Study in Cultural Encounters*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1963.

Ahmed, Leila, Women *and Gender in Islam*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Allen, Roger, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995.

Allen, Roger, *Modern Arabic Literature*, New York, F. Unger Books, 1987.

Allen, Roger, *The Arabic Literary Heritage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Ammoun, Denise, *Histoire du Liban Contemporain 1860-1943*, Paris, Fayard, 1997.

Akarli, Engin, *The Long peace: Ottoman Lebanon, 1861-1920*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Antonius, George, *The Arab Awakening*, New York, Capricorn Books, 1965.

Appadurai, Arjun., *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Ambrust, W., *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ayalon, Ami, *The Press in the Arab Middle East: A History*, New York, Oxford University Press, 1995.

Azoury, Negib, *Le Réveil de la Nation Arabe dans l'Asie Turque*, paris, Plon, 1905.

Badawi, Muhammad Mustapha., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

Badawi, M. M., *Modern Arabic Literature and the West*, London, Ithaca Press, 1985.

Badawi, M. M., *A Short History of Modern Arabic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Badawi, M. M., *Modern Arabic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Baron, B., *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2005.

Bhabba, Homi (editor), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

Boullata, Issa, *Modern Arab Poets*, London, Heinemann, 1976.

Boullata, Kamal (editor*), Fayruz, Legend and Legacy*, Washington D.C., Forum for the International Art and Culture, 1981.

Brockelmann, Carl, *Geschichte der Arabischen Literatur*, Leiden, Brill, vol I 1937, Vol II 1938, Vol III 1942.

Brugman, J., *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Leiden, E.J. Brill, 1984.

Bullata, Issa, *Trends and Issues in Contemporary Arab Thought*, New York, State University New York, 1990.

Bushrui, Suheil, *Khalil Gibran: A Spiritual Treasury*, Oxofrd, Oneworld Publications, 2008.

Bushrui, Bushrui, *The Essential Gibran*, Oxford, Oneworld Publications, 2007.

Cachia, Pierre, *Taha Hussein: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, London, Luzac & Co., 1956.

Cachia, Pierre, *An Overview of Modern Arabic Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990.

Campbell, Robert, *Encyclopedia of Contemporary Arab Writers: With Autobiographical Essays*, New York, Lynne Reinner Publishers, 1998.

Connelly, Bridget, *Arab Folk Epic and Identity*, Berkely, University of Califronia Press, 1986.

Cooke, M., *War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Danielson, V., *The Voice of Egypt: Oum Kalthoum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Ghoussoub, May, and E. Sinclair-Webb (editors), *Imagined Masculinities: male Identity and Culture in the Modern Middle East*, London, Saqi, 2000.

Gibb, Hamilton A. R., *Studies on the Civilization of Islam*, Boston, Beacon Press, 1962.

Gibb, Hamilton, A. R., *Arab Literature: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

Gibran, Khalil, *The Prophet*, New York, Alfred Knopf, 1923.

Gilsenan, Michael, *Lords of the Lebanese Marches: Violence and Narrative in an Arab Society*, Berkeley, California University Press, 1996.

Gordon, J., *Revolutionary Melodrama: Popular Film and Civil Identity in Nasser's Egypt*, Chicago, University of Chicago, 2002.

Hage, Rawi, *De Niro's Game*, Toronto, Anansi Press, 2006.

Hawi, Khalil, *Khalil Gibran: His Background, Character, and Works, London*, Third World Center for Research and Publishing, 1982.

Haydar, Adnan, and Michael Beard, *Naked in Exile: Khalil Hawi's The Threshing Floors of Hunger*, Washington D.C., The Three Continents Press, 1984.

Philip Hitti, *A History of Lebanon*, New York, McMillan, 1954.

Holt, P. M., *Egypt and the fertile Crescent 1516-1922*, a Political History, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1967.

Hopwood, Derek (editor), *Arab Nation, Arab Nationalism*, London, Macmillan, 2000.

Hourani, Albert, *Arabic Thought in the Liberal Age 1789-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Jankowski, J., and Gershoni, I. (editors), *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East*, New York, Columbia University Press, 1997.

Kaufman, A., *Reviving Phoenicia: In Search of an Identity in Lebanon*, London, I.B. Tauris, 2004.

Karp, J., and Lavine, S. (editors), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C., Smithonian Institution Press, 1991.

Khalaf, Samir, and Khoury, P. (editors), *Recovering Beirut: Urban design and Post-War Reconstruction*, Leiden, Brill Books, 1993.

Khalaf, Khalaf, and John Gagnon, *Sexuality in the Arab World*, London, Al-Saqi Books, November 2006.

Khatib, Lina, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2008.

Khouri, Mounah, *Poetry and the Making of Modern Egypt, 1882-1922*, Leiden, E.J. Brill, 1971.

Kilpatrick, Hilary, *The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism*, London, Ithaca Press, 1974.

Landau, J.M., *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1958.

Laroui, Abdullah, *The Crisis of the Arab Intellectual*, Berkeley, University of California Press, 1976.

Long, Richard, *Tawfiq al-Hakim: Playwright of Egypt*, London, Ithaca Press, 1979.

Luckacs, G., *The Theory of the Novel: A Historico-philospohical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1971.

Makdisi, Ussama, *The Culture of Sectarianism, Community, History and Violence in Nineteenth-Century Ottoman Lebanon*, Berkeley, University of California Press, 2000.

Makdisi, Ussama, «The Rediscovery of Baalbeck: A Metaphor for Empire in the Nineteenth Century», in Scheffler, T., Sader, H., and Neuwirth, A. (editors), *Ballbeck: Image and Monument: 1898-1998*, Beirut, In Kommission Bei Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1998.

Moosa, Matti, *Origins of Modern Arabic Fiction*, Washington D.C., The Three Continents Press, 2nd ed., 1997.

Nicholson, Reynold, *A Literary History of the Arabs*, Cambridge, Cambridge University Press, 1907.

Philipp, T., *The Syrians in Egypt 1725-1975*, Stuttgart, Franz Steiner verlag, 1985.

Racy, Ali Jihad, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Hazem Saghie, *The Predicament of the Individual in the Middle East*, London, Saqi Books, 2000.

Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

Said, Edward, *The Question of Palestine*, London, Routledge and Kegan Paul, 1980.

Said, Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred Knopf, 1993.

Said, Edward, *Out of Place*, New York, Alfred Knopf., 2000.

Said, Edward, *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon Books, 1994.

Salem, Elise, *Constructing Lebanon: A Century of Literary Narratives*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.

Salibi, Kamal, *The Modern History of Lebanon*, Delmar NY, Caravan Books, 1977.

Salibi, Kamal, *A House of Many Mansions: The History of Lebanon Reconsidered*, London, I.B. Tauris, 1988.

Selim, Samah, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt 1880-1985*, London, Routledge Curzon, 2004.

Shafik, Viola, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1998.

Shaheed, Mohammad (editor), *The Modern Arabic Short Story*, London, Macmillan, 1989.

Shalala, Elie, *Al-Jadid, A review and Record of Arab Culture and Arts* (magazine), Los Angeles, California.

Sharabi, Hisham, *Arab Intellectuals and the West, The Formative Years 1875-1914*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1970.

Shehadeh, Lamia, *Women and War in Lebanon*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.

Seale, Patrick, editor, *The Shaping of an Arab Statesman*, London, Quartet Books, 1983.

Somekh, Sasson, *The Changing Rhythm: A Study of Naguib Mahfuz's Novels*, Leiden, E. J. Brill, 1973.

Starkey, Paul, *From the Ivory Tower; A Critical Study of Tawfiq al-Hakim*, London, Ithaca Press, 1987.

Stone, Christopher, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairuz and Rahbani Nation*, Abingdon, U.K., Routledge Studies in Middle Eastern Literatures, 2008.

Suleiman, Yasir, *Language and Society in the Middle East and North Africa: Studies in Variation and Identity*, Richmond, Curzon, Press, 1999.

Suleiman, Yasir, *The Arabic Language and National Identity: A Study in Ideology*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

Suleiman, Yasir, *A War of Words: Language and Conflict in the Middle East*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Touma, Habib, *The Music of the Arabs*, Portland, Amadeus Press, 1996.

van Nieuwkerk, Karin, *A Trade like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Volney, Constantin François, *Voyage En Syrie et En Egypte, Pendant Les Années 1783, 1784 et 1785*, Paris, Desenne et Volland, 1787.

Waterfield, R., *Prophet: The Life and Times of Khalil Gibran*, New York, St. Martin's Press, 1998.

Weinrich, Ines, *Fayruz und die Brüder Rahbani Musik, Moderne und Nation im Libanon*, Würzburg, Ergon Auflage, 2006.

Wendell, Charles, *The Evolution of the Egyptian National Image from Its Origins to Ahmad Lutfi al-Sayyid*, Berkely, University of California Press, 1972.

Wessels, Anton (editor), *Arab and Christian? Christians in the Middle East*, Kampen, Holland, Pharos Books, 1996.

Wild, Stefan, *Ghassan Kanafani: The Life of a Palestinian*, Wisenbad, Otto Harrassowitz, 1975.

Yared, Nazik Saba, *Arab Travellers and Western Civilization*, London, Saqi Books, 1996.

Yared, Nazik Saba, *Secularism and the Arab World 1850-1939*, London, Saqi Books, 2002.

Zaidan, Jurji, and Thomas Philipp (translator, editor, introduction), *The Autobiography of Jurji Zaidan: Including Four Letters to His Son*, Washington D.C., Three Continents Press, 1990.

Zuhur, Sharifa, *Colors of Enchantment: Theatre, Dance, and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo, American University in Cairo Press, 2001.

فهرس الأعلام

غ

ف

ق

ن

هـ